IVANA CHUBBUCK

PUTEREA ACTORULUI

METODA CHUBBUCK

Quality Books

IVANA CHUBBUCK

PUTEREA ACTORULUI

METODA CHUBBUCK

Traducere din limba engleză
IRINA MARGARETA NISTOR

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
CHUBBUCK, IVANA
Puterea actorului / Ivana Chubbuck; trad. din lb. engl.: Irina Margareta Nistor. - Bucureşti: Quality Books, 2007
ISBN 978-973-88411-0-9

I. Nistor, Irina Margareta (trad.)

821.111-31=135.1

IVANA CHUBBUCK
THE POWER OF THE ACTOR

Copyright © 2004 by Ivana Chubbuck. All rights reserved.

© Quality Books, 2007 pentru prezenta versiune în limba română

Coperta: Nicolae Vasilescu
Redactor: Cristina Barbu
Tehnoredactor: Angela Ardeleanu

QUALITY BOOKS
Piaţa Presei Libere 1, sector 1, Bucureşti
Tel.: (021) 318 07 97
Fax: (021) 318 08 03
office@qualitybooks.ro
www.qualitybooks.ro

Tiparul executat de CNI „CORESI" SA, Sucursala Imprimeria „Oltenia"

ISBN 978-973-88411-0-9

Introducere

Actoria este o artă complexă şi greu de definit. Şi totuşi aproape oricine poate distinge între o interpretare bună şi una proastă — sau între una bună şi una strălucită. De ce un actor poate fi excelent într-o piesă şi un altul plicticos în acelaşi rol, când are, practic, de spus aceleaşi replici? Dacă n-ar exista decât textul, frumuseţea limbajului sau meşteşugita îmbinare a frazelor, n-ar trebui decât să citim şi ar fi de ajuns. Dar cuvintele nu sunt doar citite sec din pagină. Ele sunt interpretate şi însufleţite de către actori.

Fiecare actor ştie că descoperirea şi înţelegerea suferinţei personale este o parte inerentă a procesului de interpretare. Acest lucru este valabil încă de la Stanislavski. Diferenţa dintre Metoda Chubbuck şi metodele mai vechi este că eu îi învăţ pe actori cum să-şi folosească emoţiile nu doar ca rezultat final, ci ca pe o modalitate de a-şi împlini şi a-şi întări scopul. Metoda mea îi învaţă pe actori cum să câştige întotdeauna.

Dacă analizaţi cu atenţie orice dramă sau comedie — de fapt, orice gen literar — veţi descoperi că dorinţa de a avea sorţi de izbândă este un element constant în fiecare. În toate poveştile un personaj doreşte sau are nevoie de ceva (acesta fiind scopul său) — iubire, putere, recunoaştere, glorie —, iar povestea propriu-zisă descrie felul în care personajele încearcă să-şi împlinească această dorinţă sau trebuinţă. Dacă putem defini în multe feluri *ce* şi *cum* încearcă personajele să-şi ducă la împlinire scopurile, această luptă a lor îmbrăcând diverse forme, veţi observa că, dacă vom încerca să descriem mai amănunţit aceste scopuri, de fapt, lupta şi situaţiile conflictuale ale fiecărui personaj au de a face doar cu dorinţa acestora de a-şi atinge scopul propus.

Eu îi învăţ pe actori cum să reuşească şi cum să fie nişte învingători, pentru că asta fac oamenii şi în viaţa reală. Ei urmăresc să obţină ceea ce-şi doresc. Persoanele interesante şi dinamice îşi urmăresc scopurile în moduri interesante şi dinamice, creând emoţii puternice şi de o mare intensitate în încercarea lor de a-şi atinge aceste ţeluri. Ei fac aceasta în mod inconştient, în vreme ce actorul

trebuie să se analizeze şi să se înţeleagă pe sine temeinic şi, totodată, să aibă instrumentele necesare pentru a analiza textul astfel încât să creeze un comportament interesant şi dinamic, care să-i dea privitorului impresia că este unul firesc, natural, nu unul creat în mod conştient. Metoda Chubbuck stimulează acest comportament, permiţând realizarea acestui impuls natural şi atât de uman.

Metoda Chubbuck s-a născut din încercarea mea de a înţelege şi de a-mi depăşi traumele personale — mai ales atunci când ele s-au răsfrânt asupra interpretării şi vieţii mele. Iniţial nici n-am ştiut cât de eficient şi de profund va deveni acest concept.

Am crescut alături de un tată distant, disfuncţional şi obsedat de muncă şi de o mamă abuzivă fizic şi emoţional. De aceea m-am considerat adesea abandonată şi am început să cred că nu meritam să fiu iubită. În esenţă, m-am subapreciat. Ca adult şi ca actriţă mi-am preluat toate dramele copilăriei şi adolescenţei şi m-am complăcut în ele. Căutam înţelegere cu orice preţ, sperând că astfel voi scăpa de suferinţele din trecut. Ca orice actor în devenire, mă aflam într-un permanent contact cu suferinţa mea emoţională.

Dar am început să mă întreb: „Cu ce scop simt eu toate astea? În ce fel sentimentele şi emoţiile din trecutul meu mi-ar putea modela performanţele de actor? Cum m-ar putea forma ca persoană? Cum aş putea concentra aceste emoţii fragmentare, împrăştiate şi uneori divergente, astfel încât să fie de folos personajului dintr-un text?"

Ca actriţă am văzut foarte mulţi actori care se hrăneau din aceste emoţii dureroase şi profunde, dar rezultatele lor păreau destul de superficiale, lăsând mult de dorit. Am înţeles că dacă ai sentimente profunde nu înseamnă neapărat că eşti o persoană profundă. Am observat că înăbuşirea suferinţelor — în viaţă sau pe scenă — produce un efect aproape contrar. Dai impresia că te implici prea tare, că-ţi plângi de milă şi că eşti plin de slăbiciuni. Iar acestea sunt trăsăturile de bază ale victimei. Aşadar, nu constituie nicidecum alegerea ideală pe care ar putea s-o facă un actor.

Am început să cercetez felul în care aş putea să-mi folosesc moştenirea emoţională într-un mod mai eficient în munca mea. Când am analizat biografiile persoanelor care au reuşit în viaţă, am observat că ei îşi folosesc traumele fizice şi emoţionale ca stimuli şi nu ca pe o supapă a suferinţei, transformându-le în *imbold* şi *surse de inspiraţie* pentru marile lor realizări.

Am bănuit că aceeaşi formulă ar putea fi aplicată şi actorilor şi modului în care ei îşi abordează rolurile. I-am urmărit pe marii actori ai vremurilor noastre şi am descoperit în interpretările lor acelaşi tip de imbold emoţional prin care-şi depăşesc obstacolele, folosindu-le, de fapt, pentru a-şi înlesni atingerea scopului şi, implicit, pentru a reuşi să fie nişte învingători. În interpretările lor, marii actori oglindesc în mod instinctiv comportamentul şi natura marilor personalităţi.

Trebuia să creez un sistem care să reflecte şi să ghideze acest proces. Un sistem care să recreeze un comportament uman real şi dinamic. Un sistem care — odată ce actorul s-a dedicat trup şi suflet şi a hotărât să facă fără teamă anumite alegeri — să-l

călăuzească şi să-i dea puterea de a-şi folosi propria suferinţă pentru a atinge scopul personajului pe care îl interpretează. Un sistem care să ofere, de asemenea, şi o modalitate de a realiza aceste alegeri riscante care îi vor permite actorului *să încalce regulile* şi *să creeze reguli noi*, oferindu-i inspiraţia necesară pentru a realiza o interpretare excepţională şi personaje pe măsură. Un sistem care să creeze personaje eroice din punct de vedere emoţional şi nicidecum victime.

Am înţeles că actorul trebuie să identifice nevoile esenţiale, scopurile sau OBIECTIVELE personajului pe care trebuie să îl interpreteze. Având acest OBIECTIV în minte, actorul trebuie să descopere suferinţa personală adecvată care să-l stimuleze eficient în vederea atingerii OBIECTIVULUI. După ce am zăbovit un timp asupra acestei idei, am înţeles că suferinţa trebuie să fie suficient de puternică încât să-l inspire pe actor să se implice fără teamă şi să facă *orice este necesar* ca să-şi ATINGĂ OBIECTIVUL. Dacă emoţiile nu sunt suficient de puternice, atunci nu există suficiente motive care să-l ajute pe actor să-şi susţină lupta pentru a câştiga partida. Dar, când suferinţa personală adecvată corespunde OBIECTIVULUI, ea stă la baza legăturii actorului cu situaţia dificilă în care se află personajul său, făcând atingerea OBIECTIVULUI reală şi necesară pentru el ca persoană, nu doar ca interpret al unui rol. Pornind de la această abordare s-a născut metoda mea revoluţionară.

Am început să lucrez la şlefuirea teoriei despre depăşirea suferinţei personale şi canalizarea ei pentru desăvârşirea interpretării, astfel încât să o transform într-o metodă de interpretare de o mare intensitate. A trebuit să descopăr cum aş putea să-i ajut pe actori să găsească o cale de a personaliza psihologic şi de a simţi ca şi cum ar fi ale lor înşile forţa şi determinarea care ajută personajul interpretat să câştige confruntările.

Odată ce am început să aplic aceste concepte, am constatat că procesul este atât de puternic, că mă îmbogăţeşte atât de mult, încât a pus stăpânire pe întreaga mea viaţă. Am început să predau şapte zile pe săptămână, mai multe ore zilnic. Cum am predat şi am pregătit actori care-şi exercitau meseria, foarte repede vestea despre cursurile mele s-a răspândit în lumea actorilor profesionişti. Atunci am deschis un studio de actorie. Curând, m-am trezit cu o listă de solicitări destul de lungă. Nu am făcut niciodată reclamă şi am refuzat orice tip de promovare sau ca şcoala mea să fie inclusă în publicaţiile de specialitate pentru actori. Nici măcar site de prezentare nu aveam. De fapt, vreme de mai mulţi ani, numărul de telefon al studioului de actorie nici măcar nu apărea pe lista abonaţilor. N-o făceam din snobism sau aroganţă, dar mi-am imaginat că, dacă un actor vrea neapărat să dea de mine, o să reuşească. Multora le-a fost destul de greu să ajungă la cursurile mele, uneori a fost nevoie de luni întregi doar ca să facă rost de numărul de telefon al studioului. Drept urmare, i-am atras doar pe cei care erau într-adevăr foarte dedicaţi meseriei — indiferent că era vorba de scenarişti, regizori sau actori. Cred sincer că, de fapt, calitatea studenţilor mei, dintre care majoritatea sunt dintre cei foarte dăruiţi şi care deja lucrează, a reprezentat unul dintre elementele care au stat la baza îmbunătăţirii metodei mele.

În ultimii douăzeci de ani, am pregătit mii de actori, pentru mii de roluri în, practic, mii de filme, seriale şi piese de teatru. Aceşti actori sunt subiecţi vii (şi care joacă) prin intermediul cărora pot face o adevărată „cercetare de laborator" în ceea ce priveşte metoda mea de actorie. Adesea, am pregătit mai mulţi actori care dădeau probe pentru acelaşi rol din acelaşi film. Am văzut aşadar cu ochii mei ce funcţiona şi ce nu. De-a lungul timpului, am descoperit numitorul comun al celor mai eficiente metode. Atunci când am constatat că anumite abordări înseamnă reuşita aproape sigură, le-am dezvoltat, explorat şi le-am şlefuit până când au fost uşor de reprodus. Atunci când actorii mei primeau roluri sau cronici excelente, ori premii importante am constatat că, adesea, folosiseră aceleaşi instrumente de bază care îşi aveau sursa în psihologie şi în ştiinţa comportamentului uman.

Un alt tipar pe care l-am observat de-a lungul timpului constă în faptul că metoda mea de actorie are tendinţa să se răsfrângă asupra vieţii personale a actorului. *Să foloseşti* cu adevărat o situaţie potrivnică asemenea unui instrument care să te ajute să depăşeşti însăşi situaţia potrivnică şi să ai câştig de cauză este ceva atât de eficient şi de însufleţitor, încât mulţi dintre actorii mei, fără să-şi dea seama, şi-au însuşit acest fel de a fi în viaţa de zi cu zi, reuşind să-şi găsească împlinirea pe plan personal şi să fie mai bine înarmaţi pentru viaţă. Practic, ei se eliberează de tendinţa de a se victimiza în viaţa reală, aşa cum o fac şi pentru personajele de pe hârtie.

Ceea ce este important pentru voi ca actori, regizori şi scenarişti sau chiar şi pentru cei care nu aveţi legătură cu lumea spectacolului, dar care vreţi să învăţaţi cum să vă folosiţi de suferinţă pentru a vă atinge scopurile este că am definit o metodă care aprofundează interpretările actoriceşti, schimbându-le, totodată, şi vieţile interpreţilor.

Această carte vă va oferi descrierea exactă a Metodei Chubbuck care este, de fapt, un sistem de analiză a textului extrem de riguros, făcut pas cu pas şi care descompune întreaga structură a acestuia. Este un sistem de analiză textuală care vă va ajuta să aveţi acces la emoţiile personale şi nu doar să le simţiţi, ci să le *folosiţi* pe deplin şi cu putere. *Puterea actorului* vă va arăta cum să transformaţi conflictele, provocările şi suferinţele în ceva pozitiv atât în raport cu personajul pe care îl interpretaţi, cât şi în raport cu fiinţa care se află în spatele personajului.

De-a lungul carierei mele ca profesor am primit multe bilețele, felicitări şi scrisori de la cursanţii care-şi exprimau astfel recunoştinţa faţă de mine şi aprecierea pentru metoda învăţată, care se pare că, de fiecare dată, le-a schimbat viaţa şi cariera actorilor, scenariştilor şi regizorilor care au folosit-o. Aş vrea ca această carte să fie felul în care le mulţumesc, la rândul meu. Pentru că şi eu am învăţat la fel de mult, dacă nu chiar mai mult, de la studenţii mei — prin ceea ce sunt ei ca oameni, dar şi din diversele lor experienţe de viaţă — pe cât au învăţat şi ei de la mine.

PARTEA I

Cele douăsprezece instrumente de actorie ale Metodei Chubbuck

Un actor care doar simte are tendința de a-și transforma interpretarea într-una interiorizată, nereușind să impulsioneze sau să însuflețească nici publicul și nici pe sine însuși, în vreme ce să-l urmărești pe cel care este dispus să facă *absolut orice* pentru a-și stăpâni suferința în încercarea de a-și atinge scopul sau OBIECTIVUL este fascinant; publicul va sta cu sufletul la gură, pentru că deznodământul acțiunii devine viu și imprevizibil. Când te implici total și începi să acționezi va trebui să înfrunți diverse riscuri și, prin urmare, „călătoria" ta va fi una imprevizibilă. Nu e de ajuns ca un actor să fie sincer, neprefăcut și să joace folosind emoții reale, așa cum propovăduiesc metodele vechi de actorie. Treaba actorului este să facă acele alegeri referitoare la modul lui de interpretare care să ducă la apariția unor rezultate sau acțiuni palpitante. Poți picta pe o pânză folosind uleiuri adevărate, dar, dacă tabloul final nu reprezintă o imagine care să miște, să emoționeze, nimeni n-o să vrea să se uite măcar la el.

Această metodă vă va învăța cum să vă transformați traumele, suferințele emoționale, obsesiile, ciudățeniile, nevoile, dorințele și visurile într-un carburant care să vă însuflețească personajul și să-i ofere acestuia forța necesară pentru a-și atinge scopul. Veți învăța că obstacolele din viața personajului nu trebuie acceptate, ci depășite cu mult eroism. Cu alte cuvinte, metoda mea îi învață pe actori cum *să reușească*.

Cu peste două mii de ani în urmă, Aristotel definea lupta individului de a învinge, de a reuși ca fiind esența oricărei drame. Să depășească toate obstacolele și să reușească în ciuda tuturor problemelor care apar în viață, acestea sunt caracteristicile persoanelor dinamice. Martin Luther King Jr., Stephen Hawking, Susan B. Anthony, Virginia Woolf, Albert Einstein, Ludwig van Beethoven, Maica Teresa și Nelson Mandela, toți au fost nevoiți să depășească obstacole ce păreau de netrecut și să-și atingă scopurile. Într-adevăr, cu cât obstacolele erau mai mari, cu atât patima cu care ei au încercat să le depășească a fost mai profundă, iar reușita mai spectaculoasă. Ei nu au devenit persoane împlinite,

uluitoare *în ciuda* provocărilor, *ci datorită* acestora. Acestea sunt calitățile pe care vrem să le copiem atunci când dăm viață personajelor. E cu mult mai captivant să urmărești pe cineva care încearcă să învingă, deși pare a nu avea sorți de izbândă, decât pe cineva care se mulțumește să se resemneze în fața problemelor. Un învingător nu trebuie neapărat să câștige ceva ca să fie învingător — învingătorul încearcă să învingă, ratatul acceptă înfrângerea.

Cu cât vă veți cunoaște mai bine, cu atât veți fi un actor mai bun. Trebuie să înțelegeți ce vă mișcă profund. Următoarele douăsprezece instrumente de actorie vă vor ajuta să vă cercetați spiritul, permițându-vă să vă descoperiți și să vă dirijați după bunul plac toți acei demoni „drăgălași" pe care îi avem cu toții în noi. Partea întunecată, traumele, convingerile, prioritățile, temerile, ceea ce vă stimulează interior, ceea ce vă face să vă fie rușine sau vă gâdilă orgoliul — acestea sunt culorile, vopselele cu care puteți să vă desenați rolul ca actor.

Cele douăsprezece instrumente de actorie ale Metodei Chubbuck sunt:

1. **OBIECTIVUL GLOBAL**: ce-și dorește cel mai mult de la viață personajul vostru? Încercați să aflați din întregul text ce vrea personajul.
2. **OBIECTIVUL SCENEI**: ce anume dorește personajul pe parcursul unei scene, OBIECTIV care susține OBIECTIVUL GLOBAL.
3. **OBSTACOLELE**: determinarea obstacolelor fizice, emoționale și mentale care fac dificil de atins OBIECTIVUL GLOBAL și OBIECTIVUL SCENEI pentru personajul vostru.
4. **SUBSTITUIREA**: identificarea celuilalt actor din scena respectivă cu o persoană din viața voastră reală și atribuirea tuturor caracteristicilor acestei persoane reale personajului întruchipat de colegul de scenă. SUBSTITUIREA trebuie să aibă logică în raport cu OBIECTIVUL GLOBAL și OBIECTIVUL SCENEI. De exemplu, dacă OBIECTIVUL SCENEI personajului este „să te fac să mă iubești", atunci trebuie să găsiți pe cineva din viața voastră reală cu care să-l substituiți pe actorul care vă dă replica, astfel încât să simțiți realmente nevoia dobândirii acestei iubiri — imediat, cu disperare și în mod absolut. Astfel veți avea toate straturile emoționale pe care o nevoie reală, resimțită de o persoană reală vi le poate oferi.
5. **IMAGINILE INTERIOARE**: imaginile pe care le vedeți cu ochii minții atunci când vorbiți sau auziți vorbindu-se despre o persoană, despre un loc, despre un obiect sau un eveniment.
6. **INTENȚIE ȘI ACȚIUNE**: INTENȚIA este echivalentul unui gând. De câte ori se schimbă firul gândurilor, se schimbă și INTENȚIA. ACȚIUNILE sunt mini-OBIECTIVELE fiecărei INTENȚII care stau la baza OBIECTIVULUI SCENEI și, prin urmare, a OBIECTIVULUI GLOBAL.
7. **MOMENTUL DINAINTE**: evenimentul care s-a petrecut în viața personajului înainte de începerea scenei (sau înainte ca regizorul să strige: „Motor!"), care vă ajută să stabiliți de unde să porniți, atât fizic, cât și emoțional.

8. **LOCUL ŞI AL PATRULEA ZID**: să folosiţi LOCUL şi CEL DE-AL PATRULEA ZID înseamnă să îi atribuiţi personajului vostru o realitate fizică — una care, în majoritatea cazurilor, este recreată pe o scenă, pe un platou de filmare, într-o sală de curs sau într-o locaţie —, realitate care să aibă toate caracteristicile unui LOC din viaţa voastră reală. Folosirea LOCULUI şi a CELUI DE-AL PATRULEA ZID creează un sentiment de intimitate, de istorie personală, adică de siguranţă şi realitate. LOCUL/AL PATRULEA ZID trebuie să susţină şi să dea o logică alegerilor făcute referitor la celelalte instrumente.
9. **FAPTELE:** folosirea recuzitei, ceea ce duce la un anumit comportament. Să vă periaţi părul în timp ce vorbiţi, să vă legaţi şireturile, să beţi, să mâncaţi, să tăiaţi ceva cu cuţitul etc., toate sunt exemple de FAPTE.
10. **MONOLOGUL INTERIOR**: dialogul vostru cu voi înşivă care se petrece doar în capul vostru şi pe care nu-l rostiţi niciodată cu glas tare.
11. **CIRCUMSTANŢELE ANTERIOARE**: povestea personajului vostru. Totalitatea experienţelor de viaţă care determină *de ce* şi *cum* acţionează acesta în lume. Apoi personalizarea CIRCUMSTANŢELOR ANTERIOARE din viaţa personajului cu ajutorul celor din viaţa proprie, astfel încât să puteţi înţelege complet şi temeinic modul de comportare al personajului şi să ajungeţi să vă asumaţi cu adevărat şi să vă trăiţi rolul.
12. **RELAXAREA:** deşi Metoda Chubbuck foloseşte intelectul actorului, ea nu este un set de exerciţii intelectuale. Această metodă este o cale de a crea un comportament uman atât de realist, încât să producă bravura şi naturaleţea necesare pentru *a trăi* cu adevărat rolul. Pentru a reuşi să recreaţi fluxul firesc al vieţii şi să fiţi spontani trebuie să încetaţi să mai fiţi cerebrali, să vă mai conştientizaţi interpretarea. Pentru a obţine asta, trebuie să aveţi încredere în ceea ce aţi făcut anterior cu ajutorul celor unsprezece instrumente şi SĂ VĂ RELAXAŢI.

Aceste douăsprezece instrumente de actorie creează o bază solidă care să vă ajute să fiţi mereu „în rol" şi să vă inspire o interpretare puternică, dinamică, profundă şi naturală.

Un bun exemplu pentru modul în care funcţionează această metodă este ce am lucrat cu Halle Berry pentru *Monster's Ball (Puterea dragostei)*. Pornind de la o scenă esenţială, am să vă arăt cum am folosit o parte dintre elementele metodei mele. Astfel am să vă exemplific cum am utilizat o parte din instrumentele actoriceşti ale sistemului meu de analizare a textului. Nu uitaţi că m-am folosit de toate cele douăsprezece instrumente pentru interpretarea finală, dar, pentru a arăta cum trebuie acestea folosite în fiecare scenă ar trebui să scriu o carte în sine. Iată, aşadar, o mostră în care am folosit doar o parte dintre instrumente pentru a ilustra cât de eficientă poate fi Metoda Chubbuck.

Monster's Ball (Puterea dragostei) este o poveste extrem de solicitantă, iar personajul lui Halle, Leticia, este o femeie cu un destin tragic. Am încercat să găsim

o cale spre a preîntâmpina situația în care Halle, în rolul Leticiei, ar fi devenit o victimă a împrejurărilor și, prin urmare, s-ar fi resemnat în fața multiplelor tragedii pe care le trăiește personajul său. În film, drama începe în momentul în care Leticia își duce fiul obez să-i facă o ultimă vizită tatălui său (soțul ei), care fusese condamnat la moarte și urma să fie executat. Curând după moartea soțului, fiul ei moare într-un accident de mașină și tot atunci Leticia este concediată și rămâne fără casă. Pe măsură ce povestea evoluează, Leticia descoperă că noul ei iubit — singura ei speranță — are un tată îngrozitor de rasist și, ca și cum toate acestea n-ar fi fost de ajuns, la sfârșitul filmului ea află că iubitul ei avusese un rol important în uciderea soțului ei și că nu-i spusese asta niciodată. Leticia este foarte furioasă și copleșită.

Cum ar fi putut Halle să accepte toate acestea fără să se dea bătută? Ce experiențe personale avusese care să o poată ajuta să stabilească o legătură emoțională cu personajul? Cum puteam transforma această poveste apăsătoare într-una dătătoare de speranță care să-i permită, așadar, în final personajului să aibă câștig de cauză? Odată ce te dai înapoi din fața luptei, povestea s-a terminat, iar publicul rămâne nemulțumit. Am apelat la cele douăsprezece instrumente, începând prin a stabili care este OBIECTIVUL GLOBAL al personajului. Atunci am descoperit că există o suferință personală a lui Halle care poate crea o copie emoțională a Leticiei pentru a pune bazele depășirii acestor probleme la nivelul interpretării rolului.

Scena trădării

Ilustrarea folosirii OBIECTIVULUI GLOBAL (instrumentul #1), OBIECTIVULUI SCENEI (instrumentul #2)
și a MONOLOGULUI INTERIOR (instrumentul #10)

- Scena: trădarea apare atunci când Leticia descoperă că Hank a avut un rol în executarea soțului ei și nu i-a spus-o niciodată.
- OBIECTIVUL GLOBAL al Leticiei: „să fiu iubită și ocrotită".

Având în vedere toate experiențele personajului Leticia din trecut și din prezent, ea avea cel mai mult nevoie să se simtă în siguranță, să simtă că are pe cineva care s-o susțină, lucru posibil dacă era iubită și ocrotită. OBIECTIVUL SCENEI trebuia să susțină OBIECTIVUL GLOBAL pentru a rotunji întregul text, precum și pentru a marca o traiectorie cu un țel precis pentru actor, personaj și public. Aceasta este ultima scenă din film, deci personajul trebuie să-și desăvârșească întreaga traiectorie din film, lucru pe care nu-l poate face decât depășind OBSTACOLELE și obținând și *câștigând* OBIECTIVUL GLOBAL. Pentru ca toate acestea să fie posibile, OBIECTIVUL SCENEI nu trebuie să se

axeze pe trădare, ci pe felul în care ea obține ceea ce își dorește. Adică iubirea. Astfel...

• OBIECTIVUL SCENEI Leticiei devine: „să te fac să mă iubești"

Ultima scenă din *Monster's Ball* începe cu Leticia care descoperă desenul cu portretul iubitului ei, Hank, făcut de soțul său. Desenul se afla între lucrurile lui Hank și demonstra că acesta îl cunoscuse pe soțul ei, probabil în perioada în care acesta aștepta să fie executat și că ei nu-i spusese niciodată. Intenția regizorului Mark Forster era să aibă un final deschis și nu prea siropos. Ceva care să lase publicul să se întrebe dacă Leticia îl va omorî doar pe el, se va sinucide sau vor muri amândoi. Deși adesea filmele independente și de artă se termină sumbru, eu sunt convinsă că toată lumea, chiar și cei care fac parte dintre adepții filmelor de artă, absolut toată lumea dorește să existe un strop de speranță (adică *reușita, victoria)* la sfârșitul filmului. Cu alte cuvinte, să le ofere cinefililor o experiență care să îi facă să anticipeze o soluție pozitivă în dramele propriilor existențe tot așa cum a reușit și Leticia în destinul ei. Nu puteam schimba scenariul, care nu dorea un sfârșit fericit, deci totul depindea de interpretarea lui Halle ca să inducă un sentiment de speranță.

Faptul că Hank nu-i spusese reprezenta o trădare enormă, dar, pe de altă parte, se mai adăuga o dramă în lunga listă a Leticiei pentru care această tăinuire a fost picătura care a umplut paharul și l-a făcut să dea pe dinafară. Ea explodează de furie. Ne întrebăm dacă o să-l omoare, o să se omoare sau vor muri amândoi (asta ca să respectăm ideea regizorului). Folosind MONOLOGUL INTERIOR care vine în ajutorul OBIECTIVULUI SCENEI, respectiv „să te fac să mă iubești" (și nu „simt nevoia să fiu furioasă și disperată" — oare ce om întreg la minte și-ar dori așa ceva?), am schimbat sfârșitul fără să schimbăm viziunea regizorului.

Pentru a ajunge la MONOLOGUL INTERIOR, a trebuit să personalizăm suferința Leticiei, în momentul descoperirii tăinuirii, ceea ce a ajutat-o pe Halle să creeze acea furie de maximă intensitate. În film, mânia de pe chipul ei spune: „Cum de-a putut să-mi facă una ca asta?!" Pentru a face ca MONOLOGUL INTERIOR să ducă la o trecere de la mânie la speranță, eu și Halle am discutat despre instinctul de supraviețuire al Leticiei. Instinctul de conservare. În această scenă ea trebuie să se lupte pentru ca iubirea lui Hank să fie una adevărată, altfel, va muri. Leticia poate aborda descoperirea ei ca pe o trădare mârșavă, ceea ce va însemna că va ajunge la o moarte emoțională. Eventual chiar și la una fizică. Din pricina nevoii de a fi iubită de Hank, trebuie să găsească o cale să perceapă minciuna lui altfel. S-ar putea ca motivul pentru care Hank a mințit-o să nu fi fost dorința de a o înșela, ci, mai degrabă, dorința de a face un sacrificiu suprem din dragoste. Leticia poate analiza logic comportamentul lui Hank gândind astfel: „Probabil că mă iubește atât de mult, încât i-a fost frică să-mi spună de teamă să nu mă piardă în caz că aflu. A fost dispus să trăiască chinuit de sentimentul

de vinovăție al tăinuirii pentru că mă iubea așa de mult. Credea că nu poate trăi fără mine, deci, de fapt, mi-a ascuns adevărul din prea multă dragoste..."

Astfel, fără a o spune cu glas tare; folosind exclusiv MONOLOGUL INTERIOR, publicul a reușit să perceapă exact ce a gândit și ce a simțit Leticia. Arcul obținut prin intermediul MONOLOGULUI INTERIOR începea cu:

- surpriza descoperirii...
- care se transformă într-o furie criminală...
- care se transformă în durere și derută...
- care se transformă în nevoia de a supraviețui, adică de a găsi o modalitate pentru a schimba oroarea a ceea ce tocmai descoperise...
- pentru a descoperi, de fapt, soluția prin perceperea trădării ca pe un lucru pozitiv... care să-i permită să se simtă iubită în mod necondiționat (un sentiment pe care nu-l mai trăise niciodată).

Toate acestea sunt interpretate de Halle doar prin mimică și comportament exterior. În film, gândește toate acestea înainte ca Hank să se întoarcă. Astfel, când Hank vine acasă și îi dă o linguriță de înghețată pe terasă, ea îl poate privi în ochi cu dragoste, spunându-și în MONOLOGUL EI INTERIOR: „După câte am tras eu în viață, iubirea ta este cea care o să îndrepte lucrurile. O să-mi fie bine."

Sper ca această descriere precisă și amănunțită a interpretării pe care Halle a dat-o sub îndrumarea mea în *Monster's Ball* să vă fi ajutat să-mi înțelegeți mai bine metoda. În mod similar, am descoperit de-a lungul anilor în care am predat că folosirea studiilor de caz din propria experiență cu diverși actori a ajutat la crearea unei ilustrări care, la rândul ei, le-a fost de folos cursanților să înțeleagă fiecare instrument sau aspect al metodei mele. În explicarea celor douăsprezece instrumente voi proceda la fel, folosind o vastă gamă de povești — de la cele ale actorilor de cinema care au primit premiul Oscar, la cele ale actorilor de televiziune, de teatru sau de telenovele, până la cele ale tinerilor din clasa mea care încă luptă să se afirme.

Capitolul I

Instrumentul 1
OBIECTIVUL GLOBAL

Ce anume urmăreşte personajul pe parcursul întregului text

OBIECTIVUL GLOBAL este acel instrument care îi conferă textului un început, un mijloc şi un sfârşit. El defineşte călătoria actorului, dar şi pe cea a spectatorului. Toate instrumentele actoriceşti trebuie să servească şi să vină în sprijinul OBIECTIVULUI GLOBAL.

Dacă vă doriţi să fiţi nişte actori convingători şi puternici, atunci trebuie să reproduceţi adevăratul comportament al persoanelor puternice şi dinamice. Iar aceşti oameni captivanţi urmăresc întotdeauna, într-o formă sau alta, un scop precis. Mulţi actori cad într-o capcană: cred că pentru a interpreta bine este suficient să fii natural, credibil sau să ai nişte sentimente profunde şi reale, or lucrurile nu stau deloc aşa. Mult prea mulţi actori au impresia că, dacă au ajuns să plângă cu adevărat, şi-au şi interpretat cu succes rolul. Felul în care foloseşti aceste emoţii ca să-ţi alimentezi scopul face arta actoriei captivantă pentru actor, şi fascinantă pentru spectator. Fără un scop precis, fără o bătălie pentru reuşită, actorul pur emoţional va rămâne victima întâmplărilor din text, şi nimănui nu-i place să urmărească o victimă. Nouă ne place să urmărim cum anumite persoane reuşesc să-şi schimbe viaţa, nu cum acceptă să se abuzeze de ele.

Actorul trebuie să înveţe să-şi folosească emoţiile nu ca scop în sine, ci ca pe un instrument care să-i furnizeze pasiunea necesară ca să depăşească starea conflictuală din text.

În afară de faptul că le furnizează actorului şi publicului ceva care să-i stimuleze şi care să ofere o destinaţie călătoriei în care pornesc, OBIECTIVUL GLOBAL îi insuflă acţiunii rapiditate, ca şi cum nimic nu ar mai suferi vreo amânare. După cum ştiţi, timpul zboară când te străduieşti să faci o anumită treabă. Pentru că actorul se îndreaptă către un anumit scop în momentul respectiv, investind o mare pasiune, timpul se comprimă atât pentru actor, cât şi pentru public, ceea ce duce la o accelerare a minutelor, rezultatul fiind că totul devine mai palpitant

şi că toată lumea trăieşte o experienţă de tipul orice-e-posibil. Cu cât actorul e mai priceput în evaluarea experienţelor sale de viaţă pentru a crea această situaţie presantă, precum şi pasiunea pentru atingerea scopurilor din text, cu atât arta sa este mai înaltă, desăvârşită.

Întrebaţi-vă: „Ce doreşte personajul meu de la viaţă? Care este scopul său primordial?" Acesta este OBIECTIVUL GLOBAL.

Indiferent dacă se întâmplă în timp real sau pe parcursul a douăzeci de ani, OBIECTIVUL GLOBAL este *nevoia* care propulsează personajul. OBIECTIVUL GLOBAL trebuie să fie întotdeauna o nevoie esenţial umană, un scop primordial cum ar fi „Vreau să întâlnesc dragostea adevărată", „Doresc să obţin puterea" sau „Am nevoie să fiu-recunoscut de societate".

Toate instrumentele pe care le voi descrie în continuare există tocmai pentru a sprijini realizarea acestei călătorii (OBIECTIVUL GLOBAL) şi, totodată, pentru a-l face să devină într-adevăr crucial, amănunţit, profund şi adevărat. Instinctul de supravieţuire al omului ne face să avem un scop. Viaţa noastră emoţională nu poate exista *decât* în raport cu atingerea sau neatingerea scopurilor noastre personale. De exemplu, OBIECTIVUL GLOBAL este „să fiu iubit". Dacă îţi atingi scopul (OBIECTIVUL GLOBAL), atunci vei fi fericit; dacă nu îl atingi (OBIECTIVUL GLOBAL), atunci vei fi trist, supărat sau furios.

Emoţiile sunt o reacţie la fapte şi nu invers.

Descoperirea OBIECTIVULUI GLOBAL vă ajută să nu fie nevoie să pompaţi emoţii înainte de a începe să jucaţi propriu-zis, iar emoţiilor le dă voie să iasă la suprafaţă în mod firesc, omenesc. Este mult mai uşor aşa decât să petreceţi o oră înainte să începă spectacolul încercând să vă amintiţi ceva îngrozitor din trecutul tău şi apoi încercând să păstraţi vie această amintire. Dacă încercaţi să scoateţi la iveală emoţii dintr-un loc de care v-aţi detaşat deja, nu veţi face decât să dai naştere unei vome emoţionale. Ca şi în viaţă, când vărsaţi este neplăcut şi pentru voi, şi pentru privitor. Totul devine o explozie emoţională cu care însă nu veţi obţine nimic.

Cel mai important este să lucraţi scenă după scenă ca să atingeţi OBIECTIVUL GLOBAL, creând un comportament real în fiecare scenă. Pe măsură ce vă zbateţi ca personajul să doboare fiecare obstacol în parte ca să ajungă la OBIECTIVUL GLOBAL, comportamentul real şi unic va ieşi la suprafaţă instinctiv pe parcursul acestei călătorii spre atingerea scopului. Concentrarea pură în atingerea scopului vă face să nu vă mai daţi seama cum arătaţi, permiţându-vă astfel să scoateţi la iveală toate acele mici ciudăţenii şi ticuri care sunt definitorii pentru un comportament lipsit de artificialitate. Acest tip de comportament

realist generează tensiunea de fiecare clipă a interpretării care face ca publicul să urmărească spectacolul cu sufletul la gură, aclamându-vă personajul. Publicul poate astfel să vadă cum OBIECTIVUL GLOBAL neatins încă din punct de vedere emoțional și fizic este atins sub ochii lui și se implică total ca și când ar fi vorba de un lucru care îl privește pe fiecare în parte. Oamenii sunt dispuși să sprijine o altă persoană în momentul în care simt că lupta respectivului este aceeași cu propria lor luptă.

Acum câțiva ani, Catherine Keener a studiat cu mine. Ea avea o viață emoțională uimitor de bogată din care își putea trage seva, dar pe vremea aceea o folosea fără să aibă avantajele și motivația OBIECTIVULUI GLOBAL. La ore, săptămână după săptămână, scenă după scenă, ajunsese la o interpretare emoțională foarte cizelată, dar forțată. Deși eu și colegii ei îi percepeam suferința, nu puteam să stabilim nici un raport cu ea. Noi, ca public, nu reușeam să găsim o cale pentru a-i înțelege sentimentele, deoarece toate aceste emoții minunate, profunde și accesibile nu aveau o motivație — nevoia de a atinge un scop. Catherine avea impresia că urmărirea fără rezerve a unui scop ar duce la apariția unor personaje manipulatoare și antipatice. Eu consider că manipularea este un efort puternic și conștient de a obține ceea ce-ți dorești. Folosirea manipulării ca mijloc de a atinge un important OBIECTIV GLOBAL face ca personajul să devină cu adevărat eficient și persoanele eficiente sunt întotdeauna foarte atrăgătoare. Gândiți-vă la Elizabeth Taylor în *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (*Cui îi este frică de Virginia Woolf?*) sau la Kevin Spacey în *The Usual Suspects* (*Suspecți de serviciu*). Și atunci i-am spus: „În momentul în care vei înțelege că poți manipula în meseria ta, *atunci* vei fi cu adevărat recunoscută pentru munca ta". În acel moment, Catherine avea o carieră actoricească solidă, dar nu era recunoscută ca atare de marele public.

Și s-a dovedit că abia atunci când a interpretat rolul unei *manipulatoare* entuziaste și pline de senzualitate, respectiv, pe Maxine din *Being John Malkovich* (*În pielea lui John Malkovich*), au remarcat-o cu adevărat publicul și critica. Personajul lui Catherine era impregnat cu o asemenea dorință calculată de a învinge, încât a fost nevoită să-și asume OBIECTIVUL GLOBAL al personajului său și să ajungă la o atitudine de tip nu-mi-pasă-de-nimic-altceva-decât-să-reușesc. Îngrijorarea lui Catherine că, de fapt, urmărirea fără milă a OBIECTIVULUI ar face ca publicul s-o urască, era total nefondată. De fapt, a avut exact efectul contrar. Publicului nu i-a păsat că Maxine era o scârbă, pentru că Maxine avea un motiv care justifica urmărirea fără milă a scopului ei, ceva de genul: „recuperarea puterii asupra vieții". Publicul s-a identificat cu dorința ei profundă și a aclamat-o pentru că era dispusă să facă orice, chiar și să se înjosească, pentru a înșfăca puterea — deoarece nevoia ei de putere reprezenta o reacție la faptul că fusese făcută să se simtă neajutorată cândva, în trecutul ei. Cum Catherine a decis să atingă OBIECTIVUL GLOBAL al lui Maxine, ea a reușit să întruchipeze și să se comporte asemenea personajului Maxine. Ca urmare, pentru prima oară în carieră, Catherine a fost nominalizată la un Oscar, la un Glob de Aur și a

câştigat Premiul Independent Spirit pentru cea mai bună actriţă. Dar, dincolo de aceste premii, a înţeles cât de important este să-ţi urmăreşti OBIECTIVUL GLOBAL, ceea ce i-a schimbat radical cariera.

Pentru un actor, OBIECTIVUL GLOBAL se pliază pe intrigă, conferindu-i acesteia mize importante şi interpretului un mod viabil de a-şi personaliza rolul. OBIECTIVUL GLOBAL construieşte esenţialmente o călătorie pentru actor şi pentru public. La începutul unei piese sau al unui film, personajul (şi actorul) porneşte din punctul A, de la zero. Acolo este necesar să stabilească scopul pe care trebuie să-l îndeplinească. Restul piesei sau al filmului descrie felul în care respectivul personaj reuşeşte să-şi atingă scopul pentru a câştiga, în final, dreptul de a ajunge în punctul Z.

Textul reprezintă un material brut care trebuie analizat, el oferind informaţii precise despre motivele care obligă personajul să facă tot ce are de făcut. El include şi mediul socio-economic din care provine personajul; istoria evenimentelor traumatizante din viaţa lui; locul unde s-a născut şi a crescut; perioada respectivă de timp; povestea reuşitelor şi eşecurilor personale şi profesionale ale personajului; visele personajului; modul de operare al personajului; felul cum se percepe personajul şi cum este perceput de alte personaje. Apoi, actorul personalizează toate aceste caracteristici ale personajului prin dublarea lor cu elementele din propria existenţă. Acest lucru va genera organic ticuri de vorbire şi comportamente proprii actorului.

OBIECTIVUL GLOBAL al personajului trebuie exprimat în aşa fel încât să producă o modificare în viaţa respectivului personaj necesară pentru supravieţuirea lui fizică şi/sau emoţională.

Există chestiuni umane general valabile, de ansamblu, care pot propulsa călătoria personajului de-a lungul întregului text, indiferent dacă acţiunea acestuia se desfăşoară într-o zi sau într-o viaţă întreagă. OBIECTIVELE GLOBALE care includ nevoile general-umane sunt următoarele:

- „să găsesc iubirea";
- „să obţin puterea";
- „să am copii";
- „să mă căsătoresc";
- „să fiu iubit de mama sau de tata";
- „să fac în aşa fel încât fostul/fosta să revină în viaţa mea";
- „să am o carieră de succes";
- „să fiu recunoscut şi acceptat";
- „să rămân în viaţă (să supravieţuiesc)";
- „să protejez şi să menţin în viaţă o persoană pe care o iubesc".

OBIECTIVUL GLOBAL nu ţine de intrigă. George Bernard Shaw spunea că nu există intrigi noi, ci doar noi modalităţi în care oamenii negociază şi creează relaţii. Cum fiecare persoană este unică, *felul în care* negociază şi creează relaţii

va fi unul special și unic. *Felul în care* personajul încearcă să-și atingă OBIECTIVUL GLOBAL, care se bazează pe o nevoie general-umană, reprezintă călătoria propriu-zisă.

Nu avem nevoie de interpretarea unui actor ca să obținem o intrigă. Aceasta există deja în text.

Trebuie întotdeauna să nu uitați că publicul merge la teatru, la cinema, se uită la televizor, ca să vadă cum se desfășoară niște relații interumane. Nu contează dacă intriga ne duce pe Nebuloasa, o planetă inexistentă, sau într-o bătălie din al Doilea Război Mondial, sau ne spune povestea unor gândaci gigantici care distrug totul în jur — publicul poate întotdeauna să se agațe de elementul uman, de încercarea stabilirii, construirii sau negocierii unei relații. Acest lucru rămâne valabil indiferent de locul de desfășurare a acțiunii, respectiv, a intrigii.

În filmul *Out of Time* (*Contratimp*), Eva Mendes interpreta o polițistă pe nume Alex Whitlock, care lucra cot la cot cu fostul ei soț și coleg, Matt Whitlock, interpretat de Denzel Washington, ca să rezolve un caz de omucidere. Pe măsură ce ea înaintează în anchetă, este din ce în ce mai sigură că personajul lui Denzel a comis crima. Povestea se încheie cu o revelație: totul n-a fost decât o înscenare, el este nevinovat, iar cei doi se împacă.

Eva ar fi putut să lucreze exclusiv la OBIECTIVUL GLOBAL al intrigii: „să rezolv crima". Dar ar fi fost o abordare mult prea uscată, rece, lipsită de patimă și, mai ales, de ceea ce publicul își dorește cel mai tare — o legătură umană. Ecuația umană lipsea. În schimb, eu și Eva am abordat personajul folosind OBIECTIVUL GLOBAL „recuperarea lui Matt (personajul lui Denzel) și recâștigarea dragostei lui". Astfel, rezolvarea cazului devenea imperativă din două motive. În primul rând, Alex trebuia să impresioneze ca polițistă prin curajul ei, iar, în al doilea rând, neluând în seamă impresia ei că el ar putea fi vinovat, trebuia să ajute la reabilitarea numelui său. OBIECTIVUL GLOBAL o făcea pe Eva un personaj indispensabil din viața lui — atât din punctul de vedere al carierei, cât și al dragostei. În felul acesta, ea *reușea* să găsească o cale să-l readucă în viața ei nu numai *dorindu-și* să-l recupereze, dar și acționând în mod eficient pentru *recâștigarea* lui. Acest lucru i-a inspirat mai multe reacții emoționale pentru că fiecare întorsătură cât de mică la nivelul intrigii îi oferea un nou obstacol pe care ea trebuia să-l depășească pentru a-și atinge OBIECTIVUL GLOBAL. În felul acesta se poate obține o interpretare complexă și plină de miez. Ea trebuia să se confrunte cu toate răsturnările de situație și totuși să-și atingă OBIECTIVUL GLOBAL. Numai astfel interpretarea devine complexă. OBIECTIVUL GLOBAL este propulsat de o nevoie umană simplă, de bază. Astfel, actorul reușește să transforme experiența cerebrală, procesul intelectual într-o experiență fizică aproape, care poate fi interpretată prin mișcările feței și corpului.

OBIECTIVUL GLOBAL trebuie să fie simplu, esenţial şi activ

Păstrarea OBIECTIVULUI GLOBAL în coordonate simple şi umane creează, de asemenea, o arenă în care actorul poate să înceteze să mai joace teatru sau să fie fals. Greşeala cea mai frecventă este alegerea unui OBIECTIV GLOBAL mult prea complicat şi, prin urmare, prea complicat de interpretat.

Pe vremea când o pregăteam pe Jessica Biel pentru rolul principal din remake-ul după *The Texas Chainsaw Massacre* (*Masacrul din Texas*), ne-am confruntat exact cu această problemă. Ar fi fost uşor de stabilit ca OBIECTIV GLOBAL „să-mi doresc să scap de nebun şi să salvez viaţa prietenilor mei şi pe a mea, având în vedere că ucigaşul a scăpat de sub control şi e însetat de sânge, iar noi suntem nişte bieţi tineri şi, în plus, mai sunt şi gravidă, iar iubitul meu nu ştie încă..." E foarte greu să interpretezi o intrigă atât de complicată spre a-ţi atinge scopul. Ca să păstrăm simplitatea ideii, am ajuns la un OBIECTIV GLOBAL care suna cam aşa: „să-mi protejez copilul nenăscut". Asta îi îngăduia să simtă o nevoie absolută de supravieţuire, pentru că, dacă ar fi murit, i-ar fi murit şi copilul şi putea să-şi înceapă interpretarea dintr-o poziţie disperată, conştientizând în mod primar şi cu asupră de măsură situaţia (pentru că nu există nimic mai animalic decât dorinţa de a-ţi proteja copilul nenăscut). OBIECTIVUL GLOBAL a creat mai multă tensiune şi realitate în relaţiile sale cu ceilalţi, în special cu iubitul, pentru că simţea că nu-i poate mărturisi sarcina până când viitorul copil n-ar fi fost în siguranţă în mâinile prietenilor ei şi al tatălui copilului. O abordare simplă a OBIECTIVULUI GLOBAL i-a permis să nuanţeze mai multe dimensiuni ale unui personaj care altfel nu ar fi fost decât un personaj schematic dintr-un film horror.

În montajul final al remake-ului *The Texas Chainsaw Massacre* s-au tăiat toate referirile la faptul că Jessica aştepta un copil. Chiar dacă ea nu mai era însărcinată în versiunea pe care a văzut-o publicul, folosind OBIECTIVUL GLOBAL de protejare a copilului nenăscut, Jessica a dat interpretării sale o dorinţă sălbatică de a supravieţui şi de a-i salva pe cei din jur. N-a contat că noi, publicul, nu ştiam de sarcina ei, pentru că am interpretat acţiunile ei ca pe o nevoie disperată de a-şi proteja prietenii şi de a rămâne în viaţă. Ca urmare, jocul ei i-a ceea ce ar fi putut fi perceput ca o interpretare de film de groază s-a făcut remarcat şi Jessica a obţinut diverse oferte în cinema (şi onorarii) pe care nu le-ar fi primit niciodată înainte de acest film.

Nu decideţi niciodată doar în mod cerebral care este OBIECTIVUL GLOBAL

În schimb, alegeţi două sau trei obiective — în funcţie de text — şi încercaţi-le pe toate la repetiţii. După a doua pagină de dialoguri, soluţia cea mai eficientă şi cea mai simplă de OBIECTIV GLOBAL va deveni evidentă.

Hedda Gabler din piesa omonimă a lui Ibsen este unul dintre cele mai complexe personaje din istoria teatrului. Ea este adesea interpretată ca o femeie diabolică, insensibilă şi calculată. Judith Light a venit la mine ca să căutăm o cale să evităm această interpretare extrem de frecventă. Ea se pregătea pentru un spectacol la Centrul Kennedy din Washington. Judith şi cu mine ne-am luat distanţa necesară şi am analizat viaţa Heddei. Tatăl acesteia fusese general maior şi-şi dorise un fiu care să urmeze cariera militară, o adevărată moştenire de familie. Evident, pe vremea aceea era imposibil ca o femeie să aibă de-a face cu viaţa militară. Faptul că avea o fiică, pe Hedda, nu însemna aproape nimic pentru el.

În mod logic, se putea presupune că, în copilărie, Hedda auzise discuţiile aprinse ale tatălui ei despre strategiile şi tacticile de război, că îl văzuse pe acesta jucându-se de-a războiul şi, totodată, ignorând-o total pe micuţa Hedda. Orice copil care este ignorat de unul din părinţi va fi obsedat să transforme această relaţie într-una de orgoliu, de acceptare şi mai ales de iubire. OBIECTIVUL ei GLOBAL era: „să obţin iubirea tatălui meu". Acest OBIECTIV GLOBAL generează o argumentare logică şi o înţelegere a comportamentului dur şi calculat al Heddei. Ea încearcă să devină, chiar şi după moartea tatălui său, genul de om pe care tatăl ei *l-ar fi putut* iubi: un general maior.

Pentru a obţine asta, trebuia ca Judith să se comporte ca un general în casă. Cu fiecare interacţiune, conversaţie sau gest trebuia să fie în război. Să conducă trupe, să găsească subterfugii, să spioneze, s-o convingă pe doamna Elstead să distrugă dovezile etc. Comportamentul ei era unul diabolic, dar pentru că Judith lucrase cu o logică primară şi la obiect — spre a obţine iubirea tatălui ei — publicul şi criticii au descoperit în Hedda o femeie adevărată şi vulnerabilă, în stare de orice ca să învingă şi nu neapărat o femeie calculată şi incapabilă de iubire. Iată cum descria un critic interpretarea ei: „Deşi Hedda lui Ibsen este considerată o tânără căsătorită de 29 de ani, Light, deşi are 51 de ani, crecază un personaj realist şi care stârneşte înţelegere". Descoperisem OBIECTIVUL GLOBAL care scotea în evidenţă tot ceea ce avea miez în situaţia dată, respectiv, motivul primordial de a se comporta atât de urât. Până şi cei mai cumpliţi criminali au un motiv pentru care se comportă astfel. E datoria actorului să-l descopere.

OBIECTIVUL GLOBAL trebuie să fie simplu, la obiect şi să reprezinte o nevoie esenţială care să dea logică textului.

Indiferent dacă textul are două pagini sau două sute, dacă durează cinci minute sau o viaţă de om, OBIECTIVUL GLOBAL trebuie să asigure o „linie directoare" coerentă. Unde anume îşi începe personajul călătoria şi unde o termină ne furnizează indiciile asupra a ceea ce ar trebui să fie OBIECTIVUL GLOBAL. Acum câţiva ani, Rob Schneider a venit la mine cu un scenariu pentru comedia *Deuce Bigelow: Male Gigolo (Un gigolo de doi bani)* care este povestea unui gigolo, după cum spune şi titlul. După ce am discutat despre capcanele unui asemenea

rol, i-am spus că trebuie să găsim un OBIECTIV GLOBAL care să aibă nu numai o logică pentru întreaga poveste, dar care să facă publicul să-l perceapă pe Deuce ca pe un erou, nu ca pe un tip superficial, care foloseşte sexul cu femeile ca supapă. După ce am explorat mai multe idei, am căzut de acord că OBIECTIVUL GLOBAL trebuie să fie „să fiu iubit". Şi încă într-o asemenea măsură, încât personajul să fie dispus să facă orice ca să obţină această iubire.

De asemenea, am discutat despre ce ar putea motiva acest OBIECTIV GLOBAL. Ce anume l-ar putea face pe un bărbat să fie atât de avid de dragoste, încât să se facă gigolo? Răspunsul a venit imediat: încă din copilărie, personajul lui a fost respins de fete în mod constant şi permanent. Nevoia de a fi acceptat de către femei nu s-a rezolvat niciodată, nici măcar în scenariul respectiv. Cum abilităţile sale sociale nu s-au dezvoltat niciodată suficient, în toate situaţiile şi indiferent ce scop urmăreşte, Deuce se comportă ca un copil.

Urmărirea OBIECTIVULUI GLOBAL din perspectiva copilului i-a dat lui Rob inocenţa necesară ca să-l facă pe Deuce un personaj simpatic. La urma urmelor, un copil este în stare de orice ca să reuşească. De exemplu, un copil, dacă-şi doreşte neapărat o îngheţată, va încerca să seducă, să ţipe, să se tocmească, să se plângă, să acuze, să devină victimă, să se obrăznicească, şi toate acestea doar pentru a-şi obţine mult dorita îngheţată, iar noi îi iertăm comportamentul pentru că el are la bază naivitatea, inocenţa. Într-o lume a adulţilor, o nevoie şi un comportament copilăreşti vor fi iertate mai uşor. Uitaţi-vă la Jack Nicholson în *As Good As It Gets (Mai bine nu se poate)*: şi el a creat un personaj din perspectiva copilului, un personaj care ar fi fost perceput ca fiind abuziv şi crud dacă l-ar fi interpretat din perspectiva adultului.

Acest OBIECTIV GLOBAL alimentat de propriile probleme din copilăria lui Rob Schneider avea să reprezinte două lucruri pentru film. Mai întâi, OBIECTIVUL GLOBAL a schimbat forma filmului. Comportându-se ca un copil, faptul că era gigolo nu mai reprezenta doar o activitate sexuală propriu-zisă. Chiar dacă femeile veneau la el pentru OBIECTIVUL iniţial — sexul —, Deuce le câştiga iubirea făcându-le să se simtă suficient de puternice încât să-şi poată depăşi problemele grave pe care le aveau: narcolepsia, obezitatea şi sindromul Tourette. Publicul l-a îndrăgit pentru că le salva pe aceste femei. Rob l-a transformat pe Deuce într-un erou. Şi astfel ajungem la al doilea lucru pe care l-a făcut OBIECTIVUL GLOBAL în raport cu filmul: l-a transformat într-o comedie de primă mână şi un succes răsunător.

Citiţi scenariul integral şi nu doar o dată

Pentru a descoperi OBIECTIVUL GLOBAL al unui anumit personaj, este important ca actorul să fi citit integral scenariul şi nu doar o singură dată. Procedând astfel, va putea determina trăsăturile specifice personajului şi va descoperi cum reacţionează acesta în raport cu celelalte personaje sau cum se vorbeşte despre acest personaj în lipsa lui.

Dacă nu ar fi citit şi răscitit scenariul de la *The Silence of the Lambs* (*Tăcerea mieilor*), Anthony Hopkins n-ar fi înţeles niciodată că OBIECTIVUL său GLOBAL ca Hannibal Lecter nu era să devină un criminal în serie încă şi mai periculos, ci să-i câştige prietenia agentului FBI Clarisse Starling (Jodie Foster). Scenariul se deschide cu Lecter care încearcă să descopere dacă agenta Clarisse merită sfaturile şi prietenia lui. Hopkins a folosit comportamentul bizar şi înspăimântător al personajului său ca pe o modalitate foarte eficientă de a o testa — intelectual, emoţional şi fizic. Hannibal Lecter este un tip cu traume foarte grave care provin din faptul că în copilărie a fost grav abuzat. Punerea la încercare a Clarissei devine necesară ca să se asigure că nu va abuza şi ea de el. Tactica lui bizară de testare e, de fapt, singura cale de a se proteja emoţional. Ea trece însă acest test foarte dur la care el o supune. Cum? Nu numai că dovedeşte că e puternică din punct de vedere intelectual şi emoţional, dar, ceea ce contează şi mai mult, e că încep să înţeleagă amândoi că ascund în sufletele şi vieţile lor demoni comuni care trebuie înfrânţi. Ambii au, de fapt, în minte aceiaşi „mici care ţipă", dar au apelat la soluţii diametral opuse pentru a le face faţă — ea îi salvează pe alţii, iar el îi ucide. Punctul lor comun rămâne suferinţa şi ea îi leagă. Astfel se ajunge la o prietenie. O prietenie atât de puternică, încât publicul începe să aibă încredere că, indiferent ce s-ar întâmpla, Hannibal Lecter nu-i va face niciodată nici un rău Clarissei Starling. De fapt, legătura creată de actor a fost atât de eficientă, încât la sfârşitul filmului, când personajul îi spune sarcastic Clarissei: „La cină am un vechi prieten", publicul râde şi nu este îngrozit, deşi ştim că, practic, el chiar îşi va mânca oaspetele. De ce? Pentru că OBIECTIVUL GLOBAL — „să-mi găsesc un prieten care să mă înţeleagă cu adevărat" — face comentariul final acceptabil şi chiar amuzant, pentru că pare o discuţie între prieteni şi nu una între un canibal ahtiat după carne de om şi o agentă FBI începătoare. Relaţia lui Anthony Hopkins bazată pe OBIECTIVUL GLOBAL face ca *Tăcerea mieilor* să fie un film despre prietenia dintre două persoane total diferite şi nu doar un film comercial.

Este important de observat că Anthony Hopkins nu-şi percepe personajul, pe Hannibal Lecter, ca pe un om rău. Hopkins nu-şi judecă personajul. El îl tratează ca pe o persoană rănită de întâmplările anterioare din existenţa sa, iar crimele sale în serie — doar ca pe o reacţie răzbunătoare faţă de un trecut oribil şi dureros. Pentru că Hopkins nu a fost împovărat de judecăţi morale, şi-a permis libertatea de a explora toate faţetele unui individ foarte complex, lucru care a dus la o interpretare memorabilă.

Nu judecaţi niciodată personajul sau OBIECTIVELE sale

Noel Coward spunea: „Nu poţi judeca arta". Tot aşa nu vă puteţi judeca din punct de vedere moral personajul sau OBIECTIVELE sale. Proştii nu cred niciodată că sunt proşti. Răii nu cred că sunt răi — întotdeauna au o motivaţie pentru faptele

lor. Un proxenet sau o prostituată, sau o femeie care face striptease nu urăşte neapărat faptul că aşa îşi câştigă existenţa. Şi nici nu se consideră o persoană superficială sau păcătoasă. Nu vă puteţi îmbăcsi pânza cu doctrine morale şi valori sociale. Arta are nevoie de spaţiu ca să poată respira, de libertate ca să poată investiga fără restricţii. Culorile pe care le folosiţi în opera voastră trebuie să cuprindă o paletă cât mai largă. Aceasta trebuie să conţină toate părţile voastre bune, dar trebuie să includă şi aspectele malefice ale personalităţii voastre, acele umbre care sălăşluiesc în noi toţi.

Atunci când încercaţi să stabiliţi OBIECTIVUL GLOBAL, nu vă temeţi să cercetaţi şi să folosiţi părţile urâte, întunecate din voi. S-ar putea să fie nevoie să interpretaţi pe cineva care, conform standardelor societăţii, să fie considerat un om rău, deşi el socoteşte că tot ce face e bine. Acest lucru trebuie să se reflecte în OBIECTIVUL GLOBAL. De exemplu: dacă personajul este un violator, OBIECTIVUL GLOBAL nu este „să violez femei", ci, mai degrabă, „să-mi recapăt puterea", să o recuperez de la persoana care mi-a luat-o pentru că m-a abuzat. Pe măsură ce vom explora ulterior în această carte categoria celor care abuzează de ceilalţi, care violează sau ucid, vom constata, de obicei, că victimele acestora sunt simboluri sau reprezentări ale persoanei care iniţial i-a violat sau abuzat. Aşadar, atunci când acţionează — abuzează, violează sau ucid —, ei consideră că se răzbună, făcând-o să sufere pe persoana care le-a luat iniţial puterea, fără milă. Contraatacul faţă de persoana care i-ar chinui simbolic este, cel mai adesea, singura cale prin care răpitorul/molestatorul/ucigaşul îşi poate accepta oribilele traume din copilărie. Aceasta este o modalitate pentru violator/molestator/ucigaş să nu se mai simtă o victimă a molestărilor din copilărie, ci din nou stăpân pe situaţie. Astfel poate fi justificat actul violului/omorului la nivelul interpretării.

Acest lucru este valabil chiar şi atunci când vine vorba de sinucidere — nu aveţi voie să judecaţi. Pentru unii este o soluţie viabilă atunci când vine vorba de o suferinţă copleşitoare şi insuportabilă. *Leaving Las Vegas (Părăsind Las Vegasul)* este o poveste despre Ben (interpretat de Nicolas Cage), un bărbat care vrea să se sinucidă prin băutură, dar căruia îi iese în cale Sera, o prostituată (interpretată de Elisabeth Shue). Am lucrat cu Elisabeth pentru ambele audiţii pe care le-a dat, precum şi pentru filmul propriu-zis.

Mai întâi, a trebuit să obţinem rolul, ceea ce a fost dificil, pentru că regizorul Mike Figgis nu credea că Elisabeth e potrivită pentru interpretarea personajului. Raţionamentul lui avea o justificare: înainte de acest film, Elisabeth interpretase doar roluri de fete bune, genul vecina ideală. Numai că ea îşi dorea foarte mult acest rol şi, în cele din urmă, Figgis a acceptat s-o vadă. Ştiam că, în cel mai bun caz, avea să fie o întâlnire dată din milă. De noi depindea să-l facem să se răzgândească, în aşa fel încât s-o considere pe Elisabeth o Sera ideală.

Pornind de la text, părea că OBIECTIVUL GLOBAL al Serei era „să-l împiedic pe Ben să se sinucidă şi să-l fac să-şi dorească să vrea să trăiască". Totuşi, acest OBIECTIV GLOBAL considera sinuciderea ca pe ceva imoral şi total greşit, ceea ce (după cum probabil aţi ghicit deja) contravenea convingerii mele că

personajele şi faptele lor nu trebuie judecate. Am încercat vreo câteva idei şi apoi am întrebat-o pe Elisabeth: „Dar dacă Sera ar considera ca însăşi sinuciderea o soluţie şi, în loc să încerce să-l convingă pe Ben să rămână în viaţă, ea se simte atrasă de el tocmai pentru că ambii au găsit aceeaşi soluţie la suferinţă?" OBIECTIVUL ei GLOBAL a devenit atunci „să-l fac pe Ben să mă iubească", o iubire care izvora din faptul că doi oameni găsiseră acelaşi răspuns pentru insuportabilele lor chinuri emoţionale. Acest lucru ar fi putut schimba *Leaving Las Vegas* dintr-o nemilos de deprimantă şi siropoasă poveste despre sinucidere într-o mare poveste de dragoste. Ar fi devenit o poveste de iubire a doi oameni care aveau să moară în curând şi care erau nevoiţi să trăiască o relaţie în doar câteva săptămâni, în vreme ce ea ar fi putut dura şi cincizeci de ani. Astfel, căpăta o cu totul altă conotaţie întrebarea pe care Sera i-o punea lui Ben: „De ce vrei să te sinucizi?" În loc să însemne: „De ce să vrei să faci una ca asta?", ceea ce ar fi presupus că-l judecă, întrebarea devenea: „Ai aceleaşi motive să te sinucizi ca şi mine?", ceea ce întărea asemănările dintre ei şi punea bazele unei legături ulterioare. Rămânând în poziţia în care nimeni nu era judecat pentru faptele sale, am decis şi că ar trebui ca Serei să-i placă faptul că era prostituată — la urma urmelor, această ocupaţie fiind singura prin care ea ar fi putut deţine puterea şi controlul în existenţa ei, iar acesta e întotdeauna un lucru pozitiv.

Elisabeth a dat proba şi i-a prezentat lui Mike Figgis viziunea noastră asupra textului. Această interpretare l-a surprins şi l-a intrigat. Mai văzuse câteva actriţe, iar ele prezentaseră toate OBIECTIVUL GLOBAL al Serei ca fiind încercarea acesteia de a-l salva pe Ben, ceea ce o transforma în personajul şablon „prostituata cu inimă de aur". Rezultatul unui asemenea OBIECTIV duce la o abordare disprețuitoare la adresa intenţiei lui Ben. Lui Figgis nu-i putea ieşi din minte această nouă viziune a Serei. Nu numai că a angajat-o pe Elisabeth s-o interpreteze pe Sera într-un rol *contre-emploi*, dar a şi rescris scenariul cu gândul la OBIECTIVUL ei GLOBAL — două persoane care descoperă marea iubire alimentată de o nevoie reciprocă de a se sinucide. Elisabeth era, de asemenea, capabilă să aducă o iubire adevărată şi speranţa într-o poveste potenţial cumplită de dependenţă, prostituţie şi viol. De fapt, în cronica filmului semnată de Peter Travers de la revista *Rolling Stone* scria: „Filmul regizat de Mike Figgis după romanul autobiografic semnat în 1991 de John O'Brien este o tragedie care se învârteşte cu o ingeniozitate plină de energie şi o isteţime aproape imperceptibilă, de parcă nimeni nu le-ar fi spus îndrăgostiţilor că povestea lor ar fi trebuit să fie una deprimantă". De fapt, majoritatea cronicilor au fost doar ecoul spuselor unuia dintre criticii de film care a declarat că în acest film este vorba despre: „... (în mod ciudat) o poveste înălţătoare despre sinucidere". Elisabeth Shue a fost nominalizată la un Oscar, Nicolas Cage a luat Oscarul, iar Mike Figgis a fost nominalizat pentru Cea mai bună regie şi Cel mai bun scenariu.

Trebuie să analizaţi viaţa sufletească a personajului şi să găsiţi o cale prin care să faceţi să pară că el are dreptate să se poarte aşa cum o face, cercetând lucrul sau lucrurile care probabil au declanşat comportamentul din momentul prezentat

în text. Viața sufletească a personajului trebuie nu doar cercetată, ci și reprodusă emoțional în propria dumneavoastră viață, dându-i astfel un sens comportamentului strigător la cer și amoral al acestuia.

Personajul lui Blanche Dubois din *A Streetcar Named Desire* (*Un tramvai numit dorință*) este unul dintre cele mai cunoscute situații de antierou din teatrul american. OBIECTIVUL GLOBAL al lui Blanche este „s-o îndepărtez pe Stella (sora ei) de Stanley (soțul Stellei) și s-o recâștig". În încercarea ei de a-și recupera sora, ea este dispusă să mintă și să fure și, ceea ce este și mai rău, chiar să facă sex cu Stanley, cumnatul ei, ispitindu-l s-o violeze. De ce să-l împingi pe cumnatul tău să meargă atât de departe? Blanche face *orice* și *totul* ca să-și atingă OBIECTIVUL GLOBAL. Pentru că, dacă nu o face, moare. Și nu doar în sens spiritual — dacă n-o convinge pe Stella să-l părăsească pe Stanley și să fie din nou cu ea, va rămâne fără nici un ban, fără casă și cumplit de singură.

Personalizați OBIECTIVUL GLOBAL al personajului

Barry Pepper a venit la mine ca să pregătim rolul său, Daniel Jackson, din filmul lui Steven Spielberg *Saving Private Ryan* (*Salvați soldatul Ryan*). Părea că OBIECTIVUL GLOBAL al lui Daniel este „să câștig războiul". OBIECTIVUL GLOBAL avea câteva elemente pozitive: era simplu și activ; nu era hiperintelectualizat; acoperea nevoile GLOBALE ale scenariului; și nu judeca personajul. Totuși, lipsea elementul general uman. Pentru Barry să câștige războiul nu însemna nimic. Așa că a trebuit să găsim o cale prin care interpretarea lui să fie una adevărată, credibilă.

Barry e un băiat dintr-un orășel din Canada, iar experiența lui de viață n-a avut nimic de-a face cu războiul. Cum să ajungă el să-și atingă OBIECTIVUL GLOBAL despre care habar n-avea? Se putea preface că a fost în al Doilea Război Mondial și să aducă detalii istorice interpretării sale, dar atunci când spui o minciună complexă este greu să-ți amintești toate fațetele ei și, cu timpul, vei fi prins cu pantalonii în vine. Același lucru se întâmplă și în actorie. Dacă sunt prea multe informații care se bazează pe pură imaginație, vor fi uitate cu ușurință.

În schimb, i-am sugerat că războiul poate să îmbrace multe forme. Există lupte emoționale care pot apărea în viața oricui și care seamănă cu un câmp de luptă sau cu un război. Acest lucru era valabil pentru Barry care, pe vremea aceea, era logodit și urma să se căsătorească. Apropierea zilei nunții este întotdeauna înspăimântătoare. O nuntă iminentă îi poate intimida pe mulți dintre noi (inclusiv pe mine) și poate crea chiar senzația că îți îngheață sângele în vene. Adevărul e că înainte de căsătorie majoritatea cuplurilor duc niște lupte mai cumplite și mai înfricoșătoare decât tot ce au trăit până atunci. Cu o zi înainte de cununie, m-am certat atât de tare cu viitorul meu soț, încât l-am amenințat că o să sar din mers din mașină pe autostradă. Ba chiar am deschis portiera și am scos un picior

în bătaia vântului, în încercarea mea nevrotică de a obține câștig de cauză pentru nu știu ce fleac de la care pornisem discuția. Faptul că trebuie să înfrunți fraze de genul la-bine-și-la-rău sau până-ce-moartea-ne-va-despărți intimidează, sperie, îngrozește chiar, și în multe cazuri (ca și în al meu) reprezintă o amenințare existențială. Acest lucru poate fi comparat cu înfruntarea dușmanului într-o situație de război real. Și dacă, în mod proverbial, căsătoria este socotită un fel de război, logic este să-ți dorești să câștigi bătălia. Ai vrea să ieși triumfător din toate situațiile pe care le-ai avea de înfruntat alături de viitorul partener. Știam că, desigur, cearta cu logodnica lui va fi o reacție firească a lui Barry la iminenta zi a nunții și l-am pus să folosească luptele, temerile, îngrijorările și amenințările care reieșeau din această situație într-una de război personal. De aceea, OBIECTIVUL GLOBAL al lui Barry pentru filmul de război *Salvați soldatul Ryan* a devenit „să fac în așa fel încât să am o căsnicie care să funcționeze".

Prin urmare, Barry nu mai interpreta un personaj de război, rodul unei simple fantezii. El și-a urmărit OBIECTIVUL GLOBAL personal în *Salvați soldatul Ryan* cu o ferocitate care demonstra că există o miză foarte personală în joc: să câștige războiul mai presus de temerile sale și ale logodnicei sale, în așa fel încât să aibă o căsnicie pașnică și sănătoasă. El nu avea decât vreo câteva replici în acest film, dar publicul l-a considerat pe Barry ca pe unul dintre personajele principale alături de actori de categorie grea precum Tom Hanks și Matt Dillon. Asta pentru că OBIECTIVUL său GLOBAL a fost atât de puternic pentru că s-a bazat pe ceva absolut necesar vieții sale personale actuale, încât publicul, criticii și viitorii angajatori (regizorii și producătorii) nu au avut cum să nu-l observe, și asta i-a schimbat cariera.

OBIECTIVUL GLOBAL și OBIECTIVUL SCENEI sunt propulsorii tehnicii mele de analizare a textului. Fără aceste două OBIECTIVE nu există necesitate, nici perspectivă, nici consecințe, nici o cale de urmat și, mai important decât orice... nici o călătorie care să poată fi urmărită.

Capitolul II

Instrumentul 2
OBIECTIVUL SCENEI

Ce anume doreşte personajul pe durata unei scene

OBIECTIVUL SCENEI trebuie să sprijine OBIECTIVUL GLOBAL. OBIECTIVUL fiecărei scene nu poate nega OBIECTIVUL GLOBAL al întregului scenariu. Şi aceasta pentru că fiecare scenă reprezintă o legătură consecutivă — împreună ele formând un lanţ care completează arcul întregii poveşti. Dacă OBIECTIVUL GLOBAL pentru personaj este „să fie iubit", atunci fiecare scenă succesivă va şlefui calea personajului spre a ajunge la acea iubire. Asta înseamnă că şi în situaţia în care personajul cere în căsătorie un alt personaj, într-o anumită scenă, dar în scena următoare acelaşi personaj divorţează, OBIECTIVUL GLOBAL a fost slujit totuşi în continuare. Cum? Pentru că acest al doilea OBIECTIV al SCENEI este motivat de OBIECTIVUL GLOBAL al personajului care nu primeşte iubire în actuala căsnicie şi atunci necesitatea îl face să caute dragostea în altă parte. Astfel, divorţul nu neagă OBIECTIVUL GLOBAL, „să fiu iubit", ci îl împlineşte.

OBIECTIVUL SCENEI este mecanismul specific de intercomunicare între tine şi celălalt personaj dintr-o scenă, în vreme ce OBIECTIVUL GLOBAL reprezintă per total ceea ce personajul caută de-a lungul întregii poveşti. OBIECTIVUL SCENEI este calea propriu-zisă care trebuie urmată pas cu pas pentru realizarea OBIECTIVULUI GLOBAL, iar OBIECTIVUL SCENEI este exprimat cu ajutorul replicilor şi al activităţilor dintr-o anumită scenă pe care trebuie să le analizaţi cu atenţie. În *Patton* din 1970, OBIECTIVUL GLOBAL al lui George C. Scott — care a interpretat rolul principal al generalului Patton, un personaj-cheie în cel de-al Doilea Război Mondial — trebuie „să obţină puterea" asupra tuturor, indiferent dacă este vorba despre duşmani sau propriile trupe. În monologul care l-a făcut celebru, Scott stă în picioare în faţa unui steag american şi foloseşte ca OBIECTIV AL SCENEI „să vă dau forţă şi să vă inspir (pe voi, soldaţii mei)". Asta va motiva trupele lui Patton să facă orice le va cere el, inclusiv să moară pentru el. Că reuşeşte să inspire atâta loialitate nu face altceva decât să îl transforme pe generalul Patton interpretat de Scott într-un tip încă şi mai

puternic care, prin urmare, îi va însufleți pe oamenii săi dispuși să îl urmeze cu o și mai mare convingere. Folosind OBIECTIVUL SCENEI, se creează o relație simbolică, în care toată lumea n-are decât de câștigat. De aceea rămâne aceasta una dintre scenele memorabile din toate filmele de război.

.

OBIECTIVUL SCENEI trebuie exprimat în așa fel încât să fie necesar un răspuns

De exemplu, „să fac din tine cel mai bun prieten al meu". Cu alte cuvinte, OBIECTIVUL SCENEI trebuie formulat în raport cu ceva ce puteți *obține* de la celălalt personaj din scenă. În felul acesta, urmărirea OBIECTIVULUI SCENEI trebuie să o *implice* și pe cealaltă persoană, ceea ce vă va împiedica să vorbiți *unui* alt actor, făcându-vă, în schimb, să vorbiți *cu* el. În acest fel veți căuta să obțineți o reacție, iar nu să vorbiți cu pereții. Va trebui, prin urmare, să răspundeți la următoarea întrebare: „oare mi-am exprimat OBIECTIVUL SCENEI în așa fel încât să genereze un răspuns, o reacție?" Trebuie să vă opriți la esențial, să excludeți analiza psihologică și să rostiți OBIECTIVUL SCENEI astfel încât să devină primordial, util și foarte simplu. Asta vă va permite să jucați cu trupul, și nu cu mintea. Dacă ești prea rațional, vei deține controlul. Dar când miza este mare — când ești foarte furios sau când ai o mare încărcătură sexuală —, raționamentul creierului se duce pe apa sâmbetei, totul este preluat de corp și de emoții, și sfârșești prin a te comporta într-un fel care adesea te surprinde. „De unde o mai fi apărut și asta? De obicei nu mă port așa." Acesta este gândul care trebuie să vă încolțească în minte dacă ați formulat în așa fel OBIECTIVUL SCENEI încât să fie primordial, să presupună mize mari și să reprezinte o nevoie de bază, stringentă.

Două exemple de tip de gândire cerebrală și rațională în formularea OBIECTIVULUI SCENEI ar fi:

- „Vreau să-mi dau seama cum funcționează gândirea ta, ca să descopăr că avem destule în comun ca să mă îndrăgostesc."
  Sau:
- „Trebuie să înțelegi de ce procedez așa, pentru că am fost maltratată în copilărie și mă întreb dacă tu reacționezi cu adevărat la drama mea."

După cum vedeți, acest tip de OBIECTIV AL SCENEI devine prea cerebral și prea confuz pentru a crea o călătorie fără ocolișuri. Feriți-vă de concepte ezoterice sau prea intelectualizate. Indiferent cât de deștept sau cât de prost ar fi personajul interpretat, nevoile primordiale sunt întotdeauna aceleași — de aceea și sunt primordiale sau primitive chiar. Albert Einstein sau retardatul Lenny din *Oameni și șoareci* acționează în funcție de aceleași mecanisme primordial umane cum ar fi nevoia de a fi iubiți. Doar că și le manifestă diferit.

Puteți evita hiperintelectualizarea OBIECTIVULUI SCENEI încercând trei sau patru OBIECTIVE ALE SCENEI în dialog. Cel care pare mai logic, care implică trupul și emoțiile în interpretare, atunci când îl rostiți cu glas tare este cel corect. El va deveni de la sine înțeles pentru că, astfel, cel mai eficient OBIECTIV AL SCENEI vi se va potrivi mănușă.

OBIECTIVUL SCENEI nu se schimbă niciodată în mijlocul scenei

Dacă OBIECTIVUL SCENEI se schimbă sau pare că s-ar fi schimbat cândva, în timpul scenei, înseamnă că ați ales un OBIECTIV AL SCENEI greșit. OBIECTIVUL SCENEI trebuie să aibă tot atâta logică la începutul cât și la sfârșitul acesteia, tocmai pentru a-i asigura un început, un mijloc și un sfârșit.

OBIECTIVUL SCENEI trebuie să rezulte dintr-un proces de gândire simplu — unul care nu își schimbă direcția și nu se transformă în gânduri complet noi atunci când apar mai multe OBIECTIVE ALE SCENEI. Complexitatea interpretării provine din felul în care respectivul personaj își manifestă nevoile. Cu alte cuvinte, *felul în care* este interpretat rolul se va schimba radical în funcție de complexul unic format de experiențele, personalitatea, prioritățile și mediul din care provin *atât personajul, cât și actorul* care îl interpretează. Este vorba despre acel cine-sunt-eu-de-fapt al personajului, precum și de cine ești, ca persoană, tu, actorul care dai viață nuanțărilor comportamentului individual ale personajului respectiv.

OBIECTIVUL SCENEI trebuie să fie ceva ce poate fi prelucrat din mintea ta, din inima ta, din rărunchii tăi și din sexualitatea ta — nevoi umane simple precum:

- „să te fac să mă iubești";
- „să te fac să-mi dai o slujbă";
- „să te fac să-mi recunoști valoarea";
- „să fac din tine aliatul meu";
- „să te fac să-mi dai înapoi puterea";
- „să te determin să faci dragoste cu mine";
- „să-ți demonstrez că greșești, pentru ca eu să am dreptate";
- „să te fac să-mi dai speranțe";
- „să te determin să mă ajuți să mă simt mai bine";
- „să te fac să mă adori".

Abordarea greșită a OBIECTIVULUI SCENEI ar fi exprimată astfel:

- „am nevoie de iubire";
- „am nevoie de o slujbă";
- „vreau să mi se recunoască valoarea";
- „am nevoie de un aliat";
- „vreau să dețin puterea";
- „mi-ar plăcea să fac dragoste";
- „vreau să am dreptate";
- „vreau să-mi fac speranțe";
- „vreau să mă simt mai bine";
- „vreau să fiu adorat/ă".

Cel de-al doilea rând de exemple este greşit, pentru că structura şi conceptul redactării lor nu presupune solicitarea unui răspuns, a unei reacţii. Adică nu îl afectezi în nici un fel pe celălalt actor.

Actoria presupune un joc între mai multe persoane.

Există o enormă diferenţă între cineva care spune „vreau iubire" şi cineva care spune „am să *te* fac să *mă* iubeşti". La prima afirmaţie puteţi să ridicaţi din umeri şi să răspundeţi: „Foarte bine! Bravo! Succes! Nu asta vrem cu toţii?", pe câtă vreme cea de-a doua *produce o schimbare* în cealaltă persoană. Ceilalţi sunt obligaţi să reacţioneze. Pot fi extatici, distruşi, temători, dar răspunsul va fi real. Toate acestea vă vor ajuta să vă gândiţi la OBIECTIVUL SCENEI ca la o acţiune de natură afectivă pe care trebuie să o îndepliniţi pentru a stabili o relaţie umană de o formă sau alta.

Trebuie să schimbaţi ceva în cealaltă persoană
ca să obţineţi în final ceea ce vă doriţi.

OBIECTIVUL SCENEI voastre *trebuie să fie* exprimat în aşa fel încât să solicite un răspuns. El trebuie să îl afecteze pe celălalt actor, astfel încât să genereze în acesta nevoia de a vă da un răspuns, de a reacţiona. Interacţiunea dintre cei doi actori care încearcă să obţină fiecare ceva de la celălalt este la fel de palpitantă ca un meci de box. Cu cât alegeţi un OBIECTIV AL SCENEI mai puternic, cu atât şi reacţia va fi mai puternică şi astfel scena în ansamblu va fi mai puternică. Urmărirea unui OBIECTIV AL SCENEI care presupune o reacţie vă va menţine mereu în priză, pentru că nu veţi şti niciodată cum va reacţiona celălalt actor. Pornind de la această reacţie necunoscută, nici voi nu ştiţi cum veţi reacţiona ulterior. În felul acesta, interpretarea voastră va deveni cu adevărat o experienţă dintr-un-moment-în-altul, trăită cu sufletul la gură.

De fapt, s-ar putea să vă fie de mare folos să consideraţi actoria un fel de meci de box. Când vă aflaţi în ring, nu ştiţi ce lovitură vă va aplica adversarul ca să încerce să câştige meciul. Veţi şti ce are de gând celălalt boxer doar atunci când el va acţiona. Începeţi să vă încaieraţi folosind cea mai bună lovitură din arsenalul propriu. Celălalt boxer să zicem că va răspunde cu upercut. Apoi, voi veţi reacţiona la upercutul lui întâi încasându-l şi apoi contraatacându-l cu cea mai bună lovitură de care sunteţi în stare, încercând să aveţi câştig de cauză. Celălalt boxer conştientizează răspunsul la upercutul lui şi răspunde din nou cu propria-i lovitură cu care speră să câştige şi aşa mai departe. Astfel, întreaga acţiune se desfăşoară de la o clipă la alta şi este foarte dinamică.

OBIECTIVUL (indiferent că este GLOBAL sau al SCENEI) reprezintă cel mai important instrument de actorie

Da, viața emoțională a actorului este importantă. Dar fără simțul mișcării pe care îl dă OBIECTIVUL și fără să folosiți emoțiile ca să vă alimentați scopul (OBIECTIVUL), emoțiile voastre zac pur și simplu ca o adunătură de sentimente inutile. Când un actor joacă doar cu încărcătură emoțională, publicul este martorul unei interpretări superficiale. Jocul interior în sine, fără un OBIECTIV, creează o stare emoțională statică, pentru că emoțiile nu au și mișcare. Emoțiile sunt *reacția* la un eveniment sau un stimul. Ceea ce faceți cu aceste emoții ca să realizați OBIECTIVUL SCENEI este, de fapt, ceea ce creează o interpretare puternică. Lăsați emoțiile să fie avântul sau motivația pentru atingerea OBIECTIVULUI SCENEI și nu un scop în sine.

Când Eriq LaSalle a venit prima oară să studieze cu mine, era un actor introspectiv — profund și serios, dar cu tendința de a păstra pentru sine această seriozitate. N-a avut nevoie decât de câteva luni ca să-și însușească imboldul de a câștiga prin interpretările sale. Dorința de a câștiga este atât de prezentă în structura umană, încât în momentul în care o conștientizezi aproape că nu mai ai cum să dai înapoi. El a început să-și perceapă munca și scenariile nu doar ca pe niște ocazii de a scoate la iveală bogata lui viață emoțională, ci de a câștiga și de a realiza ceva. Asta i-a permis să încorporeze instinctul înnăscut de supraviețuire al omului — indiferent că este vorba de o supraviețuire emoțională sau fizică — în munca sa. Curând după ce a avut această revelație a dat o probă pentru rolul dr. Peter Benton din serialul *ER (Spitalul de Urgență)*, marele succes de televiziune. Dr. Benton trebuie să fie un tip introspectiv și temperamental. Contracandidații lui Eriq au făcut greșeala ca atunci când au dat proba să creeze un personaj capricios pentru că așa era scris în scenariu. Mulți dintre actori preferă să vină în întâmpinarea textului scris și nu să caute nevoile umane și țelul personajului. În scena pe care a interpretat-o la audiție — în care toți ceilalți actori l-au interpretat pe dr. Benton ca pe un doctor mereu cufundat în gânduri, pentru care totul este o chestiune de viață și de moarte, un „doctor" tipic — Eriq a decis să joace altfel. El s-a bazat pe OBIECTIVUL SCENEI — nevoia umană care izvorăște din propria lui viață personală unică — care a devenit: „să te fac să rămâi în viață". Eriq a împrumutat persoanei în pericol de moarte ceva important din propria lui viață, ceea ce a sporit încărcătura emoțională, nevoia de ordin afectiv a OBIECTIVULUI SCENEI și, totodată, a conferit scenei o direcție, mișcare și o dorință extremă de a atinge un scop, dar și posibilitatea de a da greș în munca sa. Toate acestea l-au făcut pe Eriq — dar și pe publicul său format din șefii rețelei de televiziune — să anticipeze că se putea întâmpla orice — pentru că, într-adevăr, aceasta era realitatea. Lucrul cu OBIECTIVUL SCENEI a

creat o înşiruire de momente dramatice. Când am discutat cu unul dintre directorii reţelei după audiţie, mi-a mărturisit că Eriq n-avea rival. Era exact ceea ce căuta NBC-ul, fiind singurul actor al cărui personaj avea un scop şi urmărea ceva.

Întotdeauna OBIECTIVUL SCENEI trebuie să aibă legătură cu o relaţie, nu să fie doar o simplă interpretare a intrigii

Dacă publicul n-ar dori să vadă decât intriga, n-am mai avea nevoie de actori. Am pune doar scriptul pe ecran şi i-am lăsa pe oameni să-l citească. Actorii există ca să interpreteze scenariul, îmbogăţindu-l, aducându-i latura umană. Asta duce la crearea unei relaţii de un tip sau altul. Chiar şi când cineva îţi pune pistolul la tâmplă, trebuie să creezi o relaţie cu cel care ţine arma în mână, altfel acesta te va împuşca de îndată ce vei încerca să fugi.

Cel mai bine este exemplificat acest concept în filmul *Misery* (*Tortura*). James Caan a fost drogat şi legat de o nebună, o obsedată, o admiratoare cu înclinaţii criminale, interpretată de Kathy Bates. Când încearcă să o înfrunte sau s-o pună la punct, o înfurie şi mai tare, ceea ce-i produce noi suferinţe fizice. Personajul lui înţelege că pentru a supravieţui trebuie să-i dea de înţeles că o place, că o înţelege şi că are încredere în ea. Creând astfel o relaţie cu ea, îşi salvează viaţa.

În serialul *The West Wing* (*Casa Albă*) actriţa Janel Moloney a fost iniţial angajată pentru un episod, eventual, pentru încă o apariţie, ca *guest star*, pentru a interpreta rolul Donnatella Moss, asistenta lui Josh Lyman. Dialogul nu presupunea nici un fel de relaţie la serviciu şi nici un fel de intrigă. Janel însă n-a perceput scenele ei cu „şeful" doar ca pe o manifestare a faptului că este o persoană eficientă în meseria ei de la Casa Albă (aşa cum era intriga), ci a creat o relaţie care a avut la bază OBIECTIVUL SCENEI, şi anume „să te fac să te îndrăgosteşti de mine şi să te simţi atras de mine din punct de vedere sexual". Ea a introdus sexualitatea în ecuaţie pentru că este o nevoie primordială la care reacţionează *toată lumea*. Acesta este un lucru pe care Janel l-a învăţat şi răsînvăţat în timpul repetiţiilor din cadrul seminariilor noastre. Atingerea OBIECTIVULUI SCENEI presupune sexualitate şi iubire, ceea ce deschide o adevărată cutie a Pandorei cu care te poţi juca — şi anume, o relaţie dinamică angajată–şef, ceea ce este întotdeauna riscant şi periculos de ambele părţi, pentru că rişti să-ţi pierzi slujba şi-ţi va fi foarte greu să-ţi găseşti o alta; apoi mai există şi riscul ca el să fie căsătorit şi ea nu, ceea ce transformă nevasta într-un potenţial duşman; şi, firească, mai există şi problema realizării eficiente a sarcinilor de serviciu care devin mult mai greu de îndeplinit când mintea îţi zboară spre tot felul de scenarii erotice. OBIECTIVUL SCENEI i-a dat lui Janel posibilitatea să ia un personaj simplu, fără nimic special şi să-şi transforme rolul într-unul complex, cu mai multe

straturi şi faţete, devenind un personaj cu care noi toţi să putem interacţiona. Ca urmare, a transformat un rol episodic într-unul de lungă durată, într-un serial de mare succes, care i-a adus două nominalizări la Emmy.

OBIECTIVUL SCENEI îi conferă acesteia un început, un mijloc şi un sfârşit.

OBIECTIVUL SCENEI îi oferă acesteia un traseu concentrat în jurul replicilor: un început, un mijloc şi un sfârşit. De asemenea, îi conferă scenei o logică pentru care să existe — ca răspuns la întrebarea „de ce există această scenă?". OBIECTIVUL SCENEI face ca scenariul să aibă mai multă logică, inspirându-i fiecărui personaj o mişcare şi o direcţie în care să îşi canalizeze emoţiile şi ideile din scena respectivă. Emoţiile pure în sine nu aparţin spiritului uman. Ele se dezvoltă din nevoia noastră de a câştiga sau de a realiza ceva. Djimon Hounsou — care a jucat în *Amistad* şi *Gladiatorul* şi a fost nominalizat la Oscar pentru rolul din *In America* —, a venit la mine la puţină vreme după ce sosise în Statele Unite din Africa (el provine din Benin, Africa de Vest). Vorbea engleza, dar nu era limba lui maternă. La clasă, interpretările lui erau de neînţeles din pricina unui accent puternic african. Ştiam că are talent şi o viaţă emoţională puternică. Dar cui îi mai pasă când publicul — eu şi ceilalţi actori din clasă — nu înţelegeam ce naiba spunea el acolo. Am avut cu toţii o revelaţie însă când a interpretat o scenă din piesa *Women of Manhattan*. Era o scenă despre o întâlnire amoroasă aranjată în care personajul lui Djimon, Duke — un bărbat afro-american —, se întâlneşte cu o fată albă şi care habar nu avea că Duke este de culoare. La prima încercare, scena era destul de confuză pentru că, din nou, nu se înţelegea prea bine ce spunea el din pricina dialectului extrem de puternic. Aparent, Djimon interpreta doar starea sa de disconfort interior cauzată de reacţia rasistă a fetei, fără a se ajuta însă de OBIECTIVUL SCENEI. I-am spus că are nevoie de un OBIECTIV AL SCENEI astfel încât povestea să prindă contur şi să aibă o logică. OBIECTIVUL SCENEI era unul cât se poate de simplu, „să te fac să mă placi", ceea ce ar putea fi un mod eficient de a face faţă intoleranţei fetei şi de a câştiga dreptul să facă sex cu ea, care era scopul serii. A refăcut scena, dar, de data aceasta, ca o persoană care încearcă să facă pe altcineva *să îl placă*. El şi-a folosit şarmul, umorul, senzualitatea, disponibilitatea, fiind chiar provocator. Oarecum, accentul nu părea să mai fie un inconvenient. Şi eu, şi ceilalţi actori din clasă ştiam exact ce se întâmplă şi a reuşit să ne facă să râdem (piesa e o comedie) acolo unde, în prima fază, nu obţinuse decât reacţii forţate şi timide. Ideea este că şi atunci când vorbeşti o limbă străină, dar ai un OBIECTIV AL SCENEI puternic, celălalt actor sau ceilalţi actori, precum şi publicul vor pricepe ce vrei să transmiţi.

Descoperiți unde și cum o anumită scenă se încadrează în ansamblul scriptului

OBIECTIVUL SCENEI trebuie să sprijine OBIECTIVUL GLOBAL ca să-i dea posibilitatea personajului să pornească într-o călătorie care începe în punctul A și, în mod logic, se termină în punctul Z. Drumul trebuie să fie drept și simplu de urmat, atât pentru actorul care-și interpretează personajul, cât și pentru publicul care îl urmărește. Asta presupune să cântăriți exact cum se potrivește scena respectivă în întregul scenariu. Are loc la început, la mijloc sau la sfârșit? Pe măsură ce se avansează în scenariu, intriga și miza cresc exponențial. Cea mai bună cale de a înțelege cum se construiește acțiunea de la o scenă la alta este să vă gândiți cum evoluează o relație.

Să urmărim, pentru exemplificare, o primă întâlnire amoroasă care pune bazele unei relații ce se finalizează printr-o căsătorie. Să zicem că prima scenă o reprezintă această primă întâlnire. Nu e prea multă intensitate în această scenă, pentru că încă nu există un trecut și o poveste între cele două personaje. La prima întâlnire, miza provine dintr-o trecută relație dureroasă și nu din evenimente care s-au petrecut între cele două persoane care se întâlnesc. La această primă întâlnire personajele se privesc întrebându-se „oare ești ca fostul/fosta care m-a făcut să sufăr?". O altă scenă se petrece șase luni mai târziu. Personajele sunt deja împreună. Acum au o istorie comună, există teama de implicare, de a nu suferi și tensiunile create din conflictele care au existat în cele șase luni. Miza este mai mare, pentru că fiecare poate să-l facă pe celălalt să sufere, putând produce mult mai multă suferință decât ar fi reușit să provoace în prima lor lună împreună. Următoarea scenă se petrece după ce s-au mutat împreună. Femeia află că bărbatul o înșală, dar vrea totuși să continue relația. Acum miza a ajuns și mai mare, pentru că au de înfruntat o mulțime de obstacole pentru a-și menține relația. Într-un fel sau altul asta se întâmplă. Următoarea scenă are loc în ziua dinaintea nunții. Miza este și mai mare acum. Căsătoria presupune o mare implicare de ambele părți. Este pentru totdeauna. Dintr-o dată ies la iveală și devin tot mai evidente toate acele probabilități dezastruoase („dar dacă..."): „dar dacă mă va înșela din nou, dar dacă n-o să avem bani, dar dacă găsesc pe cineva mai bun, dacă se schimbă, dacă o să devină întocmai ca enervanta de maică-sa?!" După cum vedeți, dacă știi când se petrece o anumită scenă, acest lucru te ajută s-o analizezi cu mai multă acuratețe și minuțiozitate în momentul respectiv.

Carrie-Anne Moss a învățat să perceapă scena în relație cu scenariul când a lucrat la clasă și a folosit această experiență din plin la proba pe care a dat-o pentru *Matrix*. Ea trebuia să citească o scenă care se petrece la începutul scenariului, respectiv, scena din film când personajul ei îl recrutează pe personajul lui Keanu Reeves, Neo, într-un club de noapte. Mai întâi, a citit tot scriptul ca să decidă OBIECTIVUL GLOBAL care era „să iubească și să fie iubită" (dar, în primul rând, trebuia să transforme lumea, să o facă mai bună pentru a exista un mediu sigur în care *să iubească și să fie iubită* și să aibă o familie). Apoi a analizat

scena. Deşi dialogul era unul tipic de recrutare, plin de termeni de tehnologie SF, a transformat OBIECTIVUL SCENEI într-unul care descria o nevoie fundamentală: „să te fac să mă placi". Asta i-a dat posibilitatea lui Carrie-Anne să stabilească începutul călătoriei sale care, la final, să o ajute să-şi îndeplinească OBIECTIVUL GLOBAL. Având în vedere că se petrecea la începutul scenariului, când personajele Trinity şi Neo încă nu au o poveste comună, OBIECTIVUL SCENEI a fost evident în comportamentul care presupunea o atitudine de flirt, sexy, atâtătoare, inteligentă (aşa cum este începutul oricărei relaţii). Ea şi-a transformat OBIECTIVUL SCENEI într-o nevoie omenească de a i se răspunde, ceea ce a generat o interacţiune interumană. Aşadar, a fost singura dintre mai multe actriţe care a dat probă şi care n-a jucat doar o partitură tipică de film SF, ci a pus bazele unei relaţii puternice. A câştigat rolul, deşi a avut sute de contracandidate.

Câştigaţi-vă dreptul de a ajunge la sfârşitul scenariului

De asemena, un actor nu trebuie să uite cum se termină scenariul. Şi să-şi câştige dreptul — scenă cu scenă — de a ajunge acolo. Dacă scenariul se termină cu tine alături de celălalt personaj, fiecare scenă trebuie să fie, într-o formă sau alta, construită cu gândul de a urmări o mare iubire. Dacă la finalul scenariului vă despărţiţi, atunci trebuie să câştigi dreptul să te desparţi. În filmul *The Way We Were* (*Cei mai frumoşi ani)* personajele interpretate de Barbra Streisand şi Robert Redford se despart în final, se înstrăinează. Aşadar, încă din primele scene împreună trebuie să se remarce diferenţele insurmontabile dintre cele două personaje. În film, îi urmărim cum îşi expun diferenţele care ar trebui depăşite pentru a avea o relaţie sănătoasă. El este tipul anglo-saxonului protestant rafinat, senzaţional şi totul îi vine de-a gata în viaţă. Ea este evreică, zgomotoasă, încăpăţânată, simplă şi care a trebuit să muncească din greu pentru a obţine ceva în viaţă. În încercarea lor de a fi împreună, cei doi descoperă că trebuie să renunţe la prea multe, ceea ce contravine nevoilor lor interioare de a se dezvolta ca fiinţe umane. Cu alte cuvinte, nu sunt potriviţi unul pentru celălalt. Se trezesc compensând prin vorbe şi fapte şi încercând imposibilul. Nu poţi să pui la un loc soarele şi luna. Într-o scenă, personajul lui Redford merge acasă la personajul lui Streisand ca să se despartă de ea. Şi totuşi personajul lui Streisand face tot ce-i este posibil să-l păstreze în viaţa ei. Îi propune să-şi schimbe aspectul fizic şi să înveţe să nu mai gătească evreieşte; să se mute la Los Angeles, oraş pe care-l urăşte cu toată fiinţa ei; să intre în industria cinematografică, deşi consideră că asta înseamnă să îţi vinzi sufletul. Urmărind această scenă separat, fără a o percepe în contextul scenariului integral, pare că OBIECTIVUL SCENEI personajului Barbrei ar fi „să te fac să mă iubeşti". Dar, cum cei doi nu sfârşesc împreună, iar ea trebuie să câştige dreptul de a se despărţi la finalul filmului, OBIECTIVUL SCENEI devine „să te fac să rămâi cu mine cu orice preţ". OBIECTIVUL SCENEI câştigă dreptul

la despărțire pentru că presupune că aceasta va apărea în timp, când femeia va fi tot mai nemulțumită de bărbat (și el de ea) și mai plină de resentimente izvorâte din faptul că trebuie să se schimbe și să renunțe la prea mult din ceea ce este pentru a putea fi împreună. Incluzând ideea de „cu orice preț" în OBIECTIVUL SCENEI devine inevitabil că, în final, sacrificiul va fi prea mare pentru amândoi și singura lor cale de a supraviețui emoțional va fi să se despartă.

Chiar dacă personajul moare, trebuie să vă câștigați și dreptul de a muri.

Trebuie să vă folosiți de felul în care personajul vostru percepe moartea, mai ales atunci când vă alegeți OBIECTIVUL SCENEI. Când am lucrat cu Elisabeth Shue la *The Saint* (*Sfântul*), scenariul fusese scris în așa fel încât ea să moară în a doua treime a filmului, din pricina unei boli de inimă incurabile. În fiecare scenă am decis că OBIECTIVUL SCENEI trebuie să includă trăitul la maximum al existenței sale pentru a-și împlini viața înainte să moară. OBIECTIVUL SCENEI de genul „să te fac să mă iubești înainte să mor" a dat fiecărei scene în parte o intensitate suplimentară, având în vedere că totul era contracronometru. Ca urmare, alegerile și interpretările ei au fost atât de puternice, încât nimeni nu și-a mai dorit să moară. Când s-a prezentat prima versiune a *Sfântului* unui public în avanpremieră, acesta a decis că filmul se sfârșește atunci când ea moare. Studiourile au reacționat cheltuind milioane în plus pentru a rescrie și refilma ultima treime din film pentru a menține în viață personajul lui Elisabeth. Criticul de film Charles Taylor scria pe site-ul Salon.com: „*Sfântul* a fost rescris și refilmat după o previzionare la care publicul a obiectat la faptul că Shue era omorâtă în scenariu. Deși urăsc asemenea previzionări test, înțeleg foarte bine reacția publicului. Fără Shue, fără prezența ei plină de căldură și fără maleabilitatea ei, *Sfântul* nu te reține prin intrigă". Criticul Janet Maslin de la *New York Times* a adăugat: „Domnișoara Shue reușește să fie mai bună decât tot filmul". Laudele importante vin atunci când îți fixezi mize importante pentru OBIECTIVELE SCENELOR.

Probabil că vă întrebați: „Dar ce se întâmplă dacă personajul nu suferă de o boală incurabilă și moartea nu poate fi anticipată? Cum ar putea personajul meu să știe despre moartea sa iminentă?" Este clar că actorii trebuie să-și folosească al șaselea simț pentru a recrea comportamentul uman. Într-un fel sau altul ne dăm seama de pericol sau de o tragedie ce urmează să se producă. Actorul trebuie să-și dezvolte sau să-și folosească acest al șaselea simț, pentru că el este un instrument viabil, pe care te poți baza. Dacă personajul tău trăiește o mare tragedie, încercați să ghiciți ce-o să se întâmple și să adaptați din mers OBIECTIVUL SCENEI. În *Nașul 2*, Fredo, fratele lui Michael Corleone, este omorât la solicitarea lui Michael. Cât este încă în viață, Fredo trebuie în permanență să conștientizeze că Michael e în stare să-și ucidă până și fratele. El se gândește

la asta de fiecare dată când o dă în bară, ceea ce, în cazul lui Fredo, se întâmplă foarte des. Un OBIECTIV AL SCENEI de tipul „să te fac să mă ierți" ar putea să ajute în așa fel încât fratele lui să nu-l mai îngroape în ciment. Actorul care-l interpretează pe Fredo trebuie să păstreze un contact conștient cu ideea că ar putea fi omorât în orice moment. OBIECTIVUL SCENEI ar produce niște sentimente foarte puternice de frică și panică, iar acestea, la rândul lor, ar putea crea alte rezultate dramatice.

Dacă omorâți pe cineva, trebuie să câștigați și acest drept.

Piesa *Edmund* este un text pe care l-am folosit deseori la clasă pentru că este o bună ilustrare a felului în care poate fi interpretat un criminal în serie (tipul de personaj atât de des întâlnit în filme și seriale). Într-una dintre scene, personajul lui Edmund face sex cu o fată pe care tocmai a agățat-o. După partida de sex, Edmund încearcă s-o provoace, să o enerveze, s-o înfurie, încât să-i spună lui niște lucruri îngrozitoare, să se poarte așadar oribil, încât să merite să fie omorâtă. OBIECTIVUL SCENEI este „să te fac să-ți meriți moartea". El încearcă intoleranța, violența, sexul, o face să se simtă proastă. Nimic nu merge. În final, o doboară spunându-i că niciodată n-a jucat pe o scenă, deși zice că e actriță. Sub aparența înșelătoare că-și ajută victima să se confrunte cu realitatea, Edmund îi spune: „Zi după mine: «Sunt o simplă chelneriță!»..." Adevărata intenție a lui Edmund este să o determine să explodeze de nervi. Și iată că ține — ea se transformă într-o adevărată bombă umană. Se comportă oribil, e mânioasă (exact ce urmărise el), justificând astfel OBIECTIVUL SCENEI, așa cum este acesta înțeles din perspectiva lui Edmund. Din punctul lui de vedere, ea merită acum să fie omorâtă, iar el este omul ideal s-o facă.

Să nu judecați niciodată OBIECTIVUL SCENEI

Nu vă contaminați alegerile cu puncte de vedere sociale, morale sau personale. Când începeți să judecați așa, aplicați, de fapt, o formă de cenzură. Iar cenzura contravine artei. Uneori, ceea ce pare o situație oribilă poate fi perceput ca un lucru pozitiv. Dacă personajul este înfrânt la finalul scenei, există toate șansele ca el să fi vrut să se întâmple așa. În *Raging Bull* (*Taurul furios*) e o scenă când Jack LaMotta își chestionează nevasta, pe Vickie, unde a fost toată după-amiaza. Ea minte. Sunt niște minciuni evidente care induc ideea că ea îl înșală. Vickie însă nu trebuie să mintă. Ea nu l-a înșelat și are și martori în acest sens. Și totuși spune niște minciuni insinuante care știe cu siguranță că îl vor înfuria la maximum pe Jake. De ce? Pentru că vrea ca el s-o lovească, pentru că, după ce o va bate, vor face sex. Unul foarte violent — așa cum le place lor. E un joc al lor care face ca relația dintre ei să meargă perfect. Și cum această maltratare o va ajuta să obțină

ceea ce vrea, totul devine un act pozitiv. OBIECTIVUL SCENEI ei este: „să te fac să mă bați, ca să avem o partidă de sex extraordinară".

Pe lângă faptul că nu trebuie să judecați OBIECTIVUL SCENEI, trebuie să găsiți motivația umană care să se potrivească OBIECTIVULUI SCENEI chiar și atunci când personajul vostru pare angajat în fapte reprobabile. Așa am lucrat cu James Marsden și Kate Hudson la filmul *Gossip (Bârfa)*. Derrick (Marsden) și Naomi (Hudson) sunt iubiți de pe vremea liceului. Vine seara balului și există deja o înțelegere tacită că vor face dragoste. Într-adevăr, se trece la fapte până la momentul adevărului: momentul penetrării propriu-zise. Naomi se sperie și se răzgândește. Îi spune că nu mai vrea s-o facă. Derrick o face totuși. Naomi îl dă în vileag ca violator. Tot orășelul îl înfierează pe Derrick. Nici părinții nu mai vor să audă de el. Derrick se mută la New York și încearcă să-și refacă viața, urmând universitatea. În al doilea semestru, din pură întâmplare, Naomi se înscrie la aceeași universitate. Folosind un amalgam de bârfe, Derrick o face pe Naomi să creadă că, de fapt, un alt elev a violat-o când ea leșinase din cauza alcoolului la petrecere. În scenariu, personajul lui James pare a fi violatorul. Iar personajul lui Kate, victima nevinovată. Dar viața nu e întotdeauna atât de simplă. Rareori se întâmplă ca oamenii să poată fi împărțiți doar în îngeri și demoni. Am sugerat ca, în loc să interpreteze această poveste ca pe una banală, în care apar doar personaje bune și rele, în care personajul lui Kate să fie cel pozitiv și al lui James cel negativ, să joace nuanțat. Ne-am gândit la factorul uman: că aceste două personaje reacționează, de fapt, în fața unei situații care nu stă în picioare. Interpretând astfel rolurile, publicul s-ar întreba: „A fost, oare, un viol? Erau împreună, se iubeau și preludiul fusese consimțit. De ce oare Naomi i-a distrus viața cuiva pe care se presupune că-l iubea, fără ca măcar să fi discutat înainte cu Derrick? Cum rămâne cu miile de școli din țară în condițiile în care ea ajunge la *aceeași* universitate la care se înscrisese Derrick? E mai mult decât clar că l-a urmărit. Având în vedere toate acestea, care este adevărul adevărat?"

Într-una dintre scene, Derrick se ceartă cu Naomi și o întreabă de ce i-a distrus viața și de ce a venit la aceeași facultate dacă într-adevăr el chiar a violat-o. Naomi își iese din fire spunând niște lucruri oribile despre care își dă seama că îl vor jigni și îl vor înfuria, probabil. Kate și cu mine am discutat despre posibilitatea ca personajul ei să se înșele. Dacă totuși n-a fost un viol? Dacă n-a fost, atunci ar trebui să se simtă vinovată că i-a distrus viața. Dacă a fost însă viol, personajul ei, ca majoritatea victimelor unui viol se va simți, probabil, vinovat și oarecum direct răspunzător. OBIECTIVUL SCENEI confruntării pentru Naomi nu este „să te fac să dispari și să nu-mi mai faci nici un rău", ci „să-ți demonstrez că ai greșit (că ai fost un violator violent) și că eu am dreptate (adică nu mă simt deloc răspunzătoare că ți-am distrus viața)". Cu cât îi declanșează mai puternic o criză de mânie, îndemnându-l la violență, cu atât mai ușor poate dovedi că e violent din fire și, prin urmare, e în stare să fie un violator. În felul acesta, ea își atenuează vina. Într-adevăr, ea îl provoacă atât de tare, încât el o atacă la sfârșitul scenei, așadar, din punctul ei de vedere, a meritat să bată drumul până la universitatea

din New York. El, pe de altă parte, îi servește replici de genul: „Te-am iubit și am crezut că și tu mă iubeai!", ceea ce pune la îndoială ideea unui viol real. Cel puțin în mintea ei. OBIECTIVUL SCENEI pentru Derrick devine apoi același cu al ei: „să te fac să n-ai dreptate ca să am eu".

Urmărind cum aceste două personaje se luptă fiecare cu povara propriei vinovății, nevoia lor de a se descătușa dând vina pe altcineva devine una extrem de umană. Asta facem toți, de fapt. Nimeni nu vrea să-și asume răspunderea că este un personaj negativ. Să dai vina pe celălalt este o cale ideală să te debarasezi de orice responsabilitate. Alegerea omenească s-a făcut cu toate subtilitățile și contradicțiile care o însoțesc. La finalul filmului *Bârfa*, publicul trebuie să decidă cine are dreptate și cine nu. Introducând o asemenea ecuație umană în OBIECTIVUL SCENEI, se transformă o poveste care potențial era doar alb-negru într-una cu nuanțe de gri. Și asta cu multă măiestrie, pentru că îl face pe spectator să rămână totuși cu întrebări și îndoieli. Așa cum au făcut Kate și James, trebuie întotdeauna să citești printre rânduri ca să faci alegerea cea mai potrivită.

Chiar și atunci când interpretați pe cineva care pare timid, un personaj care nu își asumă nici un risc și al cărui comportament pare pasiv, trebuie să folosiți OBIECTIVUL SCENEI.

Personajul Laurei din piesa clasică *Menajeria de sticlă* ilustrează întru totul această idee. La o primă privire, Laura pare o femeie timidă și complexată, care nu vrea nimic de la viață. Dar, dacă citești mai în profunzime, constați că Laura are dorințe mărețe și, de fapt, se folosește de timiditatea ei ca să obțină ceea ce vrea. De-a lungul piesei ea obține mult folosindu-se de sfiala sa: scapă de cursurile de dactilografie, îl ține pe fratele său în casă, alături de ea, își determină mama să continue să o întrețină și obține o întâlnire cu un tip de care a fost întotdeauna îndrăgostită. Face toate acestea folosindu-și incapacitatea ei, teama ei, victimizându-se pentru piciorul infirm, astfel încât lumea să aibă grijă de ea și s-o iubească. În scena în care se întâlnește cu presupusul pretendent iese total victorioasă, raportat la OBIECTIVUL SCENEI așa cum îl înțelege ea, și anume „să te fac să mă placi". El vorbește cu ea, îi dă sfaturi, îi face confidențe, îi spune că o place, dansează cu ea, o sărută. Obține ceea ce majoritatea femeilor ar considera a fi o întâlnire de succes. Succesul Laurei depinde de capacitatea ei de a-și folosi presupusa slăbiciune pentru a dobândi ceea ce-și dorește.

Există întotdeauna un scop sau OBIECTIVUL SCENEI atunci când comunicați și produceți o transformare în cineva. Întotdeauna.

OBIECTIVUL SCENEI nu va fi niciodată „să te fac să mă lași în pace" sau „să-l fac pe celălalt să plece". Dacă respectiva conversație are mai mult de două fraze, trebuie să existe un motiv pentru care să vă implicați într-un dialog cu persoana respectivă. Gândiți-vă cum vă comportați în propria existență. Când vreți să

plecați, plecați. Dacă vreți să vă despărțiți de cineva și sunteți foarte hotărâți, cea mai simplă cale este să trimiteți o scrisoare, un e-mail sau un fax, ceva care să nu presupună o implicare emoțională sau fizică. Așa m-am descotorosit eu de primul meu soț (n-am fost măritată decât de două ori; a doua căsnicie rezistă în continuare): i-am lăsat o scrisoare pe birou, în vreme ce el era plecat la una din nenumăratele sale aventuri amoroase. Dacă vă deranjați să aveți o conversație lungă și în care să vă implicați, este clar că mai trebuie rezolvat ceva. Poate că, de exemplu, nu vreți de fapt să vă despărțiți (O.S.: „să te fac să mă vrei înapoi") sau poate vreți doar să vă găsiți liniștea sufletească (O.S.: „să te fac să-ți asumi vina" sau „să te determin să-mi redai controlul asupra situației"), sau poate vreți ca persoana respectivă să sufere, să plătească într-un fel sau altul (O.S.: „să simți și tu prin ce-am trecut"), astfel încât persoana să sufere la fel de mult ca și voi. În orice împrejurare, trebuie să existe un motiv pentru care să vă aflați în încăpere sau, cel puțin, nevoia de a-l face pe celălalt să rămână.

Faceți întotdeauna alegeri egoiste

Întotdeauna facem mai mult atunci când este vorba să obținem ceva pentru noi decât pentru ceilalți. Vă puteți simți bine să ajutați pe cineva din altruism, dar nu are aceeași intensitate, pentru că voi, personal, nu riscați nimic. Puteți ajuta un prieten care are o problemă (cu OBIECTIVUL SCENEI „să te fac să te simți mai bine"), dar *voi* cu ce vă alegeți? Oricum, OBIECTIVUL SCENEI „să te fac să te simți mai bine ca tu să mă placi pe mine" vă oferă ceva la schimb pentru strădania voastră. De asemenea, vă dă posibilitatea să ratați. Dacă nu-l puteți face pe celălalt să se simtă mai bine, se prea poate ca persoana să nu vă mai placă. Teama că încercarea de a realiza OBIECTIVUL SCENEI va fi încununată de succes sau nu vă face să anticipați tot ce poate fi mai rău și să vă îndemne să încercați și mai tare. Astfel, lucrurile obișnuite devin extraordinare.

Ioana D'Arc este un personaj istoric care a fost mereu reprezentat în artele frumoase, teatru și film. Esența poveștii ei constă în faptul că a auzit voci dumnezeiești și a fost convinsă că menirea ei pe Pământ era să facă legătura dintre Dumnezeu și popor. Imaginați-vă că urmăriți un spectacol de două ore, care v-o dezvăluie pe Ioana D'Arc ca pe o persoană încrezătoare în vocile pe care le-a auzit și în convingerea ei că se află pe Pământ ca să le aducă oamenilor credința. Astfel, Ioana D'Arc are un ton de superioritate și tratează pe toată lumea de sus. Și asta pentru că, din această perspectivă, ea nu este o ființă vulnerabilă, nu există o latură umană a poveștii. Tot așa imaginați-vă că aceeași femeie a trecut prin experiențe de viață atât de dureroase, a devenit atât de disperată să-i facă pe oameni s-o iubească, încât *era nevoie* să creadă în acele voci, *era nevoie* ca poporul s-o urmeze și s-o aduleze, de fapt, *are nevoie de toate acestea* cu asemenea intensitate, încât este dispusă să moară oribil, arsă pe rug pentru a-și realiza OBIECTIVUL SCENEI: „să te fac pe tine (respectiv, pe toți cei pe care-i întâlnește) s-o

iubești". Astfel se ajunge la posibilitatea ca ea să se îndoiască de aceste voci fără să-și îngăduie să nu mai creadă, pentru că lipsa de legătură cu Dumnezeu ar elimina orice motivație a oamenilor de a o iubi. Acest lucru nu se poate întâmpla. Și asta este dramatic.

OBIECTIVUL SCENEI funcționează și în cazul reclamelor, al scheciurilor și al interpretării vocilor personajelor dintr-un desen animat

Dacă jucați folosind OBIECTIVUL SCENEI, creați o relație. Nu contează în ce tip de text — de la dramele cele mai profunde, la scheciurile de varietăți, reclame sau chiar și în filmele de desene animate. OBIECTIVUL SCENEI va face scheciul mai amuzant, reclama mai ușor de vândut, vocea din desene animate mai realistă, pentru că se folosește de ecuația umană, ceea ce transformă totul în ceva ce place în mod universal.

Când Rob Schneider apărea în emisiunea *Saturday Night Live*, și-a creat un personaj repetitiv, dar foarte îndrăgit: Rich the Copy Boy. Practic, Rich stă lângă copiator și așteaptă să intre un coleg în cămăruța lui ca să înceapă sporovăiala. Dacă, de exemplu, pe colegă o cheamă Sandy, Rich o va întâmpina spunând: „Sandy! Sănduca... ai venit să faci copii? Sandarama... Sandana, ai nevoie de un xerox..." Și tot așa până când Sandy se plictisește și pleacă. Când am discutat cu Rob despre acest personaj, nu l-am perceput comportamental ca pe un personaj de comedie exacerbată, ci, mai degrabă, ca pe un tip speriat și foarte singur. Am decis ca personajul lui Rich să fie un tip care merge singur acasă, locuiește singur și cinează noaptea târziu după ce i se aduce o comandă la domiciliu — și asta nu pentru că ar vrea neapărat să mănânce ceva, ci să i se țină de urât. Vi-l puteți imagina pe Rich deschizând ușa și exclamând: „Omul cu pizza! Mi-a adus o pizza! Pizzarule! Mamă, ce mai pizza!" Moment în care băiatul de la pizzerie o șterge disperat de pălăvrăgeala lui Rich. E un tip foarte singur și i-am explicat lui Rob că reacționează așa din teama de singurătate. Singurul contact uman al lui Rich se stabilește când cineva vine la el la copiator, deci trebuie să profite la maximum de fiecare scurtă vizită. Umorul acestor scheciuri provine din disperarea lui și din dorința de a face *ceva* (indiferent cât de prostesc sau de ciudat), astfel încât să-și atingă OBIECTIVUL SCENEI: „să te fac să fii prietenul meu".

În fiecare scenă există un OBIECTIV AL SCENEI — FĂRĂ EXCEPȚIE!

Uneori, regizorul o să vă dea o explicație de genul: „personajul tău gândește cu glas tare, n-are nevoie de nimic altceva de la celălalt personaj" sau „personajul tău este o forță în sine, n-are nevoie de nimic de la nimeni". Depinde de voi ca

actori să traduceți aceste indicații și să le transformați într-un OBIECTIV AL SCENEI. Altfel, interpretarea voastră va rămâne încremenită, totul va fi foarte plat și nu se va întâmpla nimic cu adevărat.

Chiar și atunci când regizorul este o forță majoră, nu vă lăsați intimidat. Nu trebuie să-l provocați pe regizor, ci să folosiți în particular OBIECTIVUL SCENEI din care va avea de câștigat interpretarea voastră — procedând astfel, și regizorul va ieși în câștig. În filmul *Space Cowboys* (*Seniorii spațiului*), Clint Eastwood era și vedetă, și *regizor*. Am lucrat cu Loren Dean care era tânărul astronaut din film și OBIECTIVUL său GLOBAL era să demonstreze că e mai bine pregătit pentru o misiune în spațiu decât astronauții mai vârstnici (Eastwood fiind unul dintre aceștia). Într-una dintre scene, Dean trebuia să meargă într-un simulator de zbor alături de Eastwood. Cu gândul la OBIECTIVUL SCENEI, care era „să te fac să arăți ca un ratat, iar eu ca un învingător", i-am spus lui Dean să exerseze într-un simulator de butaforie până când se va simți un adevărat expert și asta înainte să înceapă filmările pentru ca într-adevăr *să fie* mai bun decât Eastwood. Având în vedere că se familiarizase cu butoanele și comutatoarele simulatorului, Eastwood i-a spus că nu mai e nevoie să se pregătească. S-o facă și gata. Eastwood a mai adăugat: „Nu trebuie să înveți pe dinafară toate amănuntele ca să pară veridic". Între timp, fără știrea lui Lauren, Eastwood îi ceruse un expert în probleme tehnice, aflat pe platou, să-l învețe să manipuleze simulatorul ca un profesionist. Firește că, după ce s-a filmat scena, Eastwood a dat impresia că este un astronaut mai bun pentru că și-a urmărit OBIECTIVUL personal al scenei: „să te fac să arăți ca un ratat și eu ca un învingător". Și a câștigat cu succes bătălia atât pe ecran, cât și în culise. Nu e de mirare că Eastwood este un actor și un regizor atât de longeviv. El înțelege de ce e important să fii învingător în meseria ta.

Cum se poate lucra cu OBIECTIVUL SCENEI în scenele cu trei sau mai multe persoane

Dacă o scenă presupune mai mult de două persoane, nu poți să vrei câte ceva de la fiecare, dar totuși e bine să încercați să obțineți o reacție din partea fiecăruia. Altfel, ar fi mult prea greu de jucat și ați deruta publicul. În general, există o persoană importantă în scenă pentru care faceți totul. Toate celelalte personaje servesc doar pentru a fi aliați cu voie sau fără în încercarea voastră de a vă atinge OBIECTIVUL SCENEI. Același lucru este valabil și în viață — într-un grup există întotdeauna o persoană importantă pentru voi de la care vreți ceva (pentru a atinge OBIECTIVUL SCENEI) și toți ceilalți care vă ajută cu bună știință sau fără să obțineți ceea ce vreți de la persoana respectivă.

Iată mai jos câteva exemple din viață:

- **Aliat involuntar**: când sunteți la o petrecere, există întotdeauna un băiat nostim sau o fată drăguță, sau vreun producător, sau regizor important printre

invitați. S-ar putea să nu ajungeți niciodată să vorbiți cu această persoană interesantă. Dar tot ce veți face, veți face pentru persoana respectivă, tocmai pentru ca aceasta să vă remarce și să vă placă (acesta fiind OBIECTIVUL SCENEI pe care vi l-ați impus). Aliatul involuntar este acel musafir de la petrecere cu care veți face conversație când vreți să fiți foarte sexy, spiritual, inteligent și impresionant — n-o veți face, de fapt, pentru persoana aceea cu care stați de vorbă, ci pentru persoana interesantă care vreți să vă conștientizeze prezența din celălalt capăt al încăperii.

- **Aliat involuntar**: gândiți-vă de câte ori ați mers la o întâlnire cu două cupluri (o scenă cu patru persoane). Cine e persoana cea mai importantă pentru voi? Firește, partenerul/partenera prietenei/prietenului. OBIECTIVUL SCENEI este „să te fac să mă vrei". Nu ține să vă folosiți propriile atuuri, pentru că ați demonstrat deja că puteți obține persoana cu care ați venit și asta ar arăta că respectivul sau respectiva nu este suficient de interesant/ă. Să obțineți atenția celuilalt partener/ă este o chestiune complexă. Mai întâi, vă veți demonstra vouă, dar și prietenului, nu numai că ați avut un partener, dar și că vă place partenera/partenerul celuilalt. În al doilea rând, există și un element primejdios în vânarea partenerei/partenerului prietenului. Puteți pierde o prietenie și propriul partener/parteneră pentru că ați flirtat. Astfel, miza crește, seara devine mai interesantă pentru voi (mai ales dacă ați venit cu cineva plicticos) și vă face să vă simțiți și mai importanți. Așadar, persoana cu care ați venit și prietenul respectiv devin aliați involuntari în atingerea scopului vostru. Gândiți-vă la întâlnirile de acest tip la care ați fost și veți constata că este general valabil.

- **Aliatul voluntar**: să zicem că într-o anumită scenă aveți rolul unui trișor care participă la o partidă de pocher împreună cu alte trei persoane. Persoana interesantă pentru voi ar fi „victima", adică acela pe care vreți să-l fraieriți. OBIECTIVUL SCENEI, pentru voi, va fi „să te fac pe tine (victima) să ai încredere în mine", așa încât să mizați cât mai mulți bani în joc. „Complicele" este aliatul voluntar care vă va ajuta să obțineți încrederea victimei, părând doar un necunoscut care câștigă ușor la cărți.

În filmul *The Day After Tomorrow* (*Unde vei fi poimâine?*) Jake Gyllenhall a avut o scenă foarte dificilă în care erau implicate patru personaje. Împreună a trebuit să o analizăm cât mai subtil. Scena se petrece la Muzeul de Istorie Naturală din New York și, în timpul ei, personajul lui Jake, Sam, vorbește cu prietenul și aliatul său în fața unui exponat, dar, de fapt, pe el îl interesează fata care este în celălalt capăt al încăperii, Laura, pe care știm că o place. Laura, pe de altă parte, flirtează făcând conversație cu rivalul lui, un băiat deștept, frumos și bogat. Laura pare că răspunde avansurilor puștiului, chiar cu prea mult entuziasm, lucru care lui Sam îi displace profund. Deși Sam nu i se adresează nici o clipă Laurei în această scenă, OBIECTIVUL SCENEI lui este „să te fac pe tine (Laura) să mă

alegi, renunțând la celălalt". Am reușit să redăm asta transformând remarcele sale intelectuale despre ursul împăiat în glume și ironii la adresa rivalului său. Jake a avut grijă ca personajul lui să vorbească suficient de tare încât să-l audă fata. Prietenul lui Sam devenea aliatul voluntar, dar nici măcar el nu știa că Sam își bate joc de „puști". Îl ajuta (în mod neașteptat) la această complicitate în a-și distruge rivalul, fiind un participant voluntar în acest dialog plin de ironie. Aliatul involuntar era puștiul, pentru că îl enerva vizibil remarcele lui Sam — ceea ce-l făcea pe personajul lui Sam să pară mai puternic în ochii Laurei și n-ar fi făcut asta de bunăvoie. Toate aceste mașinații au funcționat la finalul filmului, când Sam rămâne cu fata și se împrietenește cu băiatul, transformându-l din aliat involuntar într-unul voluntar.

Subliniez încă o dată...

OBIECTIVELE sunt cele mai importante instrumente!

Toate celelalte instrumente despre care urmează să citiți și să învățați în continuare au menirea de face în așa fel încât OBIECTIVELE să devină și mai reale, și mai importante pentru voi. Trebuie să descoperiți întâi OBIECTIVUL GLOBAL și abia apoi OBIECTIVUL SCENEI înainte de a lua orice alt fel de hotărâri. Astfel, veți da forță scenei, organizând-o cu ajutorul unui scop și făcând-o dinamică și interactivă.

NU încercați să lucrați întâi mental și apoi să așterneți OBIECTIVELE unul peste celălalt — nu puneți carul înaintea boilor, cum se spune. Dacă veți proceda așa, OBIECTIVUL SCENEI va înceta să mai constituie baza scenei.

Odată ce ați decis care este cel mai bun și eficient OBIECTIV AL SCENEI, vă va fi mai ușor să faceți restul alegerilor referitoare la instrumentele de interpretare, pentru că își vor găsi locul ideal în mod logic.

Capitolul III

Instrumentul 3
OBSTACOLELE

OBSTACOLELE sunt problemele de natură fizică, emoţională sau mentală care împiedică personajul să-Şi atingă *OBIECTIVELE.*

OBSTACOLELE dau forţă şi intensitate OBIECTIVELOR, făcând scopul mai greu de atins. Dacă OBIECTIVELE implică un risc, atunci acesta aduce un pericol fizic şi emoţional şi, prin urmare, scopul respectiv devine primejdios. Escaladarea Everestului este o poveste mult mai palpitantă în interpretare (şi deci în a fi urmărită) decât călcatul în picioare al unui muşuroi de furnici. Pe muntele Everest există pericolul avalanşelor, aerul este rarefiat şi orice pas greşit poate duce la moartea interpretului. În cazul unui muşuroi de furnici, practic, nu există nici un risc. Ambele sunt scopuri, numai că unul presupune OBSTACOLE.

Să câştigi este o satisfacţie doar când se poate întâmpla să şi pierzi. Posibilitatea eşecului emană din OBSTACOLE.

Mai întâi, trebuie să înţelegeţi care sunt OBSTACOLELE care dau sens personajului din scenariu, precum şi OBIECTIVELE GLOBALE şi ale SCENEI. Apoi puteţi reveni la scenă personalizându-le, făcând OBSTACOLELE să aibă o logică în viaţa *voastră.* De exemplu, dacă este vorba despre o scenă de seducţie, OBSTACOLELE personajului pot consta în respingere, incompatibilităţi sexuale specifice, complexe, nesiguranţă de ambele părţi sau o poveste dureroasă din trecut în care foşti parteneri sau iubiţi au rănit personajul. După ce aţi identificat OBSTACOLELE personajului trebuie să identificaţi OBSTACOLELE voastre personale care să aibă legătură directă cu propria voastră poveste unică şi care ar putea presupune respingere, temeri sexuale, nemulţumiri în privinţa fizicului. (Acea parte a corpului care vă displace cel mai tare — sânii, pieptul, picioarele, braţele. Alegeţi ceea ce este mai rău din punctul vostru de vedere.) Sunteţi timid, permisiv sau supus? În ce măsură aceste lucruri vă inhibă? Aveţi un penis mic, o infecţie urinară cronică sau vă miros picioarele? OBSTACOLELE pot fi atât interioare, cât şi exterioare. Pot fi absolut *orice impedimente* care stau în calea atingerii OBIECTIVELOR voastre.

Încercarea de a depăşi OBSTACOLELE mici sau mari, de a vă atinge în final OBIECTIVELE GLOBALE şi ale SCENEI reprezintă ceea ce generează interes şi dă o miză interpretării voastre, cât şi acţiunii prezentate în script.

Folosirea OBSTACOLELOR creează provocarea

Cu cât este mai greu şi mai riscant să atingeţi OBIECTIVELE GLOBALE şi ale SCENEI, cu atât călătoria pe care o aveţi de parcurs va fi mai palpitantă, atât pentru voi ca actori, cât şi pentru public. Cu cât sunt puse în scenă mai multe OBSTACOLE, cu atât vă veţi strădui mai mult pentru a atinge OBIECTIVUL SCENEI. Să ne imaginăm că începe o scenă. Personajul vostru purcede să se confrunte şi să depăşească OBSTACOLELE intrinseci care se interpun în calea atingerii OBIECTIVULUI SCENEI. Scena se desfăşoară. Personajul vostru continuă să încerce să depăşească, dacă se poate, cât mai multe OBSTACOLE apărute pe parcurs. Pe tot parcursul scenei, cu cât personajul încearcă să depăşească OBSTACOLELE şi nu reuşeşte, cu atât va încerca mai mult. Efortul creează acel „arc" al scenei. Lupta cu OBSTACOLELE face să sporească intensitatea, conducând nevoile şi semnificaţia scenei şi făcându-le să înainteze într-un crescendo pe care toate scenele ar trebui să îl aibă.

OBSTACOLELE generează dificultăţi
care fac rezolvarea şi mai dramatică.

Amintiţi-vă de scena cu şarpele din *Indiana Jones şi arca pierdută*. Personajului Indiana Jones îi este extrem de frică de şerpi, dar, ca să scape, va trebui să traverseze o zonă întinsă, plină cu şerpi enormi care mişună permanent. Dacă publicul n-ar şti că Jones are fobia şerpilor (un OBSTACOL fizic şi emoţional), traversarea în sine n-ar fi deloc palpitantă. Scoaterea în evidenţă a acestor creaturi înfiorătoare face scena înspăimântătoare, iar pe Indiana Jones îl transformă într-un erou.

Ar fi inutil (şi nesfârşit) să fac o listă a tuturor OBSTACOLELOR posibile cu care ne putem confrunta în analizarea unor scenarii. Orice constituie o dificultate sau creează un conflict se numeşte OBSTACOL. Şi totuşi, majoritatea OBSTACOLELOR corespund uneia dintre următoarele trei categorii: fizice, psihice sau emoţionale.

OBSTACOLE fizice

- **Handicapuri fizice**: aici intră membre rupte, şchiopătatul *(Midnight Cowboy, Cowboy-ul de la miezul nopţii,* paralizia *(Născut pe 4 iulie)*, paralizia cerebrală *(My Left Foot, Piciorul meu stâng)*, ticurile *(The Tic Code, Codul*

tic), orbirea *(Miracle Worker, Făcătoarea de minuni)* sau probleme de vedere, surzenia *(Children of Lesser God, Copiii unui Dumnezeu mai mic)*, impotența *(Sex, Lies and Videotape, Sex, minciuni și casete video)*.

- **Rasă și religie**: rasismul *(Amistad)*, problemele religioase *(Agnes of God, Agnes, fiica Domnului)*, rivalitățile religioase *(Maria Stuart)*.
- **Dimensiuni fizice extreme**: prea scund (orice film cu Woody Allen), prea înalt, prea gras *(Shallow Hell, Ușuraticul)*, slăbănog, cu un penis prea mare *(Boogie Nights, Jurnalul unei vedete de film porno)* sau prea mic, sau sâni prea mari (orice film cu Pamela Anderson), sau prea mici, un nas prea mare (*Cyrano de Bergerac*).
- **Aspect fizic**: victimă a arsurilor *(Fantoma de la Operă)*, urâțenie *(Frumoasa și Bestia)*, o prea mare frumusețe care face personajul de neabordat, bătrânețea *(All About Eve, Totul despre Eva)*, tinerețea extremă *(Paper Moon, Luna de hârtie)*, travestirile atunci când nu este cazul *(Unora le place jazzul)*, diferența de vârstă *(Absolventul* sau orice film cu Woody Allen).
- **Situație financiară**: prea mulți bani *(Ruthless People, Noroc criminal)* sau prea puțini *(Titanicul)*.
- **Probleme mentale:** ești drogat sau băut? Ai vreo dependență pe care trebuie s-o depășești, cum ar fi dependența de heroină *(Drugstore Cowboy)*, cocaină *(Hurlyburly)* sau alcool *(Days of Wine and Roses, Zile cu vin și trandafiri)*?
- **Probleme medicale:** moartea *(Terms of Endearment, Vorbe de alint)* sau cineva drag care e pe moarte *(Love Story)*. Este, oare, sinuciderea chiar singura opțiune care ți-a mai rămas *(Moartea unui comis voiajor)*? Trebuie să depășești momentul greu al morții unei persoane iubite *(Lethal Weapon, Armă mortală)*? Avortul *(Loose Ends, Treabă neterminată)*, sarcina *(The Turning Point, Pas decisiv)*.
- **Probleme profesionale:** profesii periculoase cum ar fi acelea de: polițist *(Die Hard, Greu de ucis)*, prostituată *(Klute)*, agent secret (filmele cu James Bond), armată *(Plutonul)*, traficant de droguri *(Scarface)*, gangster *(The Sopranos, Clanul Soprano)*, tâlhar *(Bonnie și Clyde)*. Sau ocupații foarte stresante cum ar fi acelea din lumea competitivă a finanțelor *(Wall Street)*, din politică *(Angels in America, Îngeri în America)* sau marile afaceri *(Apartamentul)*. De asemenea, statutul de actor *(Bullets Over Brodway, Împușcături pe Broadway)*, avocat *(Să ucizi o pasăre cântătoare)*, sportiv *(Bull Durham)*, student *(Ziua liberă a lui Ferris Bueller)*, vânzător ambulant *(Glengary Glen Ross)*, doctor *(Doctorul)*, profesor *(Oleana)*, ziarist *(Toți oamenii președintelui)*, psihiatru *(Antwone Fisher)*.
- **Statut social**: imigranți (*Enemies, A Love Story, Inamici din dragoste*), diferențe de clasă sociale *(Pygmalion)*, homosexualitate *(Far From Heaven, Departe de paradis)*, perversiuni sexuale *(Nouă săptămâni și jumătate)*, victime ale bârfelor *(The Women, Femei)*.
- **Loc**: case bântuite *(The Shining)*, zone înspăimântătoare, întunecate, lagăre de concentrare *(Lista lui Schindler)*, un loc unde se află un criminal *(Halloween* și toate celelalte filme horror), un loc care presupune o invazie fizică

(Singur acasă), un loc care aminteşte de un eveniment traumatizant *(Alegerea Sophiei)*, un loc cu care nu eşti familiarizat şi este foarte îndepărtat *(The African Queen, Regina africană)*.

- **Evenimente**: război *(Apocalypsul, acum)*, naştere *(Time same, Next year, Ne vedem la anu')*, absolvire *(Dead Poets Society, Cercul poeţilor dispăruţi)*, reîntâlniri peste ani *(Romy şi Michelle, două tipe păguboase)*, dată-limită de scadenţă a unui împrumut către un cămătar sau un traficant de droguri *(A Hatful of Rain, Apă de ploaie)*, neînţelegeri între familii *(Romeo şi Julieta)*, priveghi *(Despre Schmidt)*, răpiri *(Răscumpărarea)*, crime accidentale *(Thelma şi Louise)*, violuri *(The Accused, Acuzata)*, răzbunări *(Cape Fear, Promontoriul groazei)*, aniversări *(Pisica pe acoperişul fierbinte)*, concursuri *(Competiţia)*, sarcini nedorite *(The Pope of Greenwich Village, Legile nescrise)*, căsătorie *(Lună de miere în Las Vegas)*, divorţ *(Kramer contra Kramer)*, o idilă *(Un faithful, Infidelă)*, recesiune *(Waiting for Lefty, În aşteptarea lui Lefty)*, condamnat la moarte în aşteptarea executării pedepsei *(Dead Man Walking, În aşteptarea morţii)*, prinderea unui criminal *(Fargo)*.

OBSTACOLE DE NATURĂ PSIHICĂ

- **Inteligenţă**: prea deştept, prea analitic *(Geniile)*, prea tâmpit *(Dumb and Dumber, Tăntălăul şi gogomanul)*, retardat *(What's Eating Grape, Blazarea lui Gilbert Grape)*, intelectualizare exagerată *(The Real Thing)*, sărac cu duhul *(Forrest Gump)*.
- **Convingeri politice şi principii**: lupta împotriva sistemului *(Erin Brockovich)*, respectarea idealurilor, refuzarea mitei *(Norma Rae)*, punerea în pericol a slujbei şi a stabilităţii din cauza convingerilor corecte de neclintit *(The Insider)*, respectarea convingerilor cu riscul vieţii *(Silkwood)*.
- **Boli mentale**: fobii *(Arachnophobia)*, multiple personalităţi *(Sybil)*, schizofrenie *(A Beautiful Mind, O minte strălucită)*, depresie *(Girl, Interrupted, Tinereţe furată)*, sănătos din punct de vedere mental închis la balamuc *(Zbor deasupra unui cuib de cuci)*.
- **Secrete şi minciuni**: deţinerea unui secret *(No Way Out, Fără ieşire)*, mitomanie *(Un tramvai numit dorinţă)*.
- **Educaţie solidă sau lipsa educaţiei**: probleme de educaţie în condiţiile în care există o persoană educată şi una needucată *(After the Fall, După căderе)*.

OBSTACOLE DE NATURĂ EMOŢIONALĂ

- **Probleme în menţinerea unei relaţii**: frica de intimitate *(About Last Night, Trăieşte clipa)*, poveşti de dragoste care se termină prost *(Vârsta inocenţei)*, probleme de familie *(Hamlet)*, probleme între prieteni *(Beaches,*

Scârbele), probleme în căsnicie *(Cui îi e frică de Virginia Woolf?)*, scandaluri violente *(War of the Roses, Războiul familiei Rose)*, rivalități între frați *(True West)*, probleme cu fostul partener *(Blithe spirit, Abracadabra)*, obsesii *(Atracție fatală)*, probleme rasiale într-un cuplu interrasial *(A Patch of Blue)*, gelozie *(Mizantropul)*, probleme parentale *(Din jale s-a întrupat Electra)*, personalități nepotrivite *(Un cuplu ciudat)*, înșelatul și cel înșelat *(Shampoo)*, dragoste nedorită *(Summer and Smoke, Vară și fum)*, rivalități cu cineva de același sex *(Heathers)*.

- **Probleme personale**: lăcomie sau ambiție nemăsurată *(Macbeth)*, timiditate *(Menajeria de sticlă)*, ură de sine *(Frankie și Johnny)*, obsesia deținerii controlului absolut *(Ivan cel Groaznic)*, sentimentul ratării *(Arta de a trișa)* sau al abandonului *(O femeie necăsătorită)*, promiscuitate *(Carnal Knowledge, Cunoaștere carnală)*, vinovăție *(Othello)*, mânie copleșitoare *(Ultimul tango la Paris)*, virginitate până la o vârstă înaintată *(Savage in Limbo)*, acte antisociale *(Kalifornia)*, singurătate *(Marty)*, comportament de autosabotare *(American Pie, Plăcinta americană)*, paranoia *(The Collector, Colecționarul)*, teama de a fi judecat.
- **Probleme psihice grave**: tendințe criminale *(American Psycho)*, incest *(Fool for Love, Nebun din dragoste)*, tendințe spre violență *(Raging Bull, Taurul furios)*, obsesii incestuoase *(Oedip rege)*, chestiuni provenite dintr-o maltratare din trecut ori dintr-un viol *(Danny and the blue deep sea)*, percepția celorlalți despre devierile de comportament sexual *(Secretary)*.

Orice reprezintă o dificultate, un conflict, o barieră sau un blocaj în îndeplinirea OBIECTIVULUI GLOBAL sau al OBIECTIVULUI SCENEI poate fi considerat un OBSTACOL.

The Graduate (*Absolventul*) este plin de OBSTACOLE din toate categoriile atât pentru doamna Robinson, cât și pentru Benjamin. Linda Gray, care mi-a fost multă vreme studentă, a jucat în versiunea teatrală a filmului care a fost pusă în scenă la Londra pe West End (echivalentul britanic al Broadwayului) și a primit cronici elogioase datorită cercetării atente a OBSTACOLELOR pe care personajul ei, doamna Robinson, a trebuit să le depășească. Ea a transformat-o pe doamna Robinson într-o ființă umană complexă, vulnerabilă și fascinantă.

OBSTACOLELE doamnei Robinson

- Benjamin ar putea s-o respingă (posibilitatea unui eșec, posibilitatea de a nu obține ceea ce dorești va fi întotdeauna un OBSTACOL, indiferent de scriptul pe care îl analizezi).
- E mult mai în vârstă decât Benjamin, ceea ce înseamnă că nu se va simți bine în pielea ei. Va trebui să suporte comparația cu cineva de vârsta lui care are un corp fără riduri, cu carnea tare, pielea catifelată, cu sâni statuari, în comparație cu pielea ei zbârcită, lăsată și plină de vergeturi.

- Soțul ei nu s-a mai atins de ea de mult, ceea ce a făcut-o să simtă nevoia ca un bărbat să-i dea din nou atenție. Această situație, combinată cu problemele de vârstă, duce la apariția unei spaime reale, aceea că a ajuns la vârsta când femeile își pierd, practic, puterea de a atrage sexual și ajung din frumoase, „chipeșe".
- Benjamin este vecinul ei și fiul celei mai bune prietene. Dacă nu merge totul perfect, el ar putea să le povestească și altora despre relația lor. Ca urmare, și-ar putea pierde soțul și statutul social, în plus, ar ajunge de râsul tuturor.
- Benjamin se îndrăgostește de fiica ei, Elaine. Asta sporește riscul ca Elaine să afle de idila lor și atunci relația dintre doamna Robinson și fiica ei ar fi distrusă.
- Idila ar putea fi descoperită de prieteni, vecini sau de vreo cunoștință indiscretă aflată din întâmplare la hotelul unde au loc întâlnirile lor clandestine.
- Ea se atașează de Benjamin. Eventual, chiar se îndrăgostește de el, ceea ce complică lucrurile, pentru că nu mai vrea să renunțe la tânăr sau să suporte iubirea acestuia pentru fiica sa.
- Dragostea pentru Benjamin o face geloasă și pe iubirea lui pentru fiica ei. Se întâmplă des ca gelozia să fie parte integrantă în relația dintre mamă și fiică.

Încercarea doamnei Robinson de a depăși toate aceste OBSTACOLE dă substanță atât OBIECTIVELOR ei GLOBALE, cât și OBIECTIVELOR SCENELOR.

OBSTACOLELE LUI BENJAMIN (în raport cu doamna Robinson)

- Posibilă respingere.
- Este mult mai tânăr decât doamna Robinson. Este intimidat de experiența ei sexuală și de câte știe în comparație cu el. Nu cumva o să ejaculeze prea repede? Va fi în stare să aibă o erecție? Va ști s-o mângâie în așa fel încât să nu pară necopt sau prost de-a dreptul?
- Lipsa lui de cultură. Despre ce o să vorbească? Nu o să pară tâmpit și naiv?
- Ea este cea mai bună prietenă a mamei lui, ceea ce face ca sexul cu doamna Robinson să fie aproape un incest.
- Îl știe de când era mic, știe mult prea multe despre el, cunoaște toate momentele penibile și tot ce i s-a întâmplat în viață — cum ar fi faptul că făcea pipi în pat sau că era considerat un amărât de către colegi, că își mânca în copilărie mucii.
- Teama că soțul doamnei Robinson, părinții lui Benjamin și fiica doamnei Robinson, Elaine, ar putea afla de idila lor.

• Când se îndrăgostește de fiica ei, doamna Robinson începe un război total împotriva lui.

După cum vedeți, OBSTACOLELE lui Benjamin coincid cu cele ale doamnei Robinson, doar că sunt abordate din alt punct de vedere. Când analizați un script și căutați OBSTACOLELE, încercați să găsiți cât mai multe — fizice, emoționale sau mentale —, pentru că, dacă există mai multe OBSTACOLE ce trebuie depășite, interpretarea devine mai complexă.

OBSTACOLELE pe care le introduceți în interpretare trebuie întotdeauna să fie cele mai complicate, cele care vă solicită cel mai mult, cele mai problematice și cele mai provocatoare.

Cu cât e mai greu să reușiți, cu atât satisfacția este mai mare când vă atingeți scopul. OBSTACOLELE reprezintă factorul de dificultate. Un OBSTACOL provocator vă face să luptați pătimaș. Veți face mai mult dacă aveți de depășit un munte de OBSTACOLE, veți atinge OBIECTIVUL GLOBAL cu ajutorul unui summum de OBIECTIVE ale SCENEI prin care veți impresiona mai mult.

OBSTACOLELE duc la disperare și disperarea creează comedia

OBSTACOLELE există pentru a intensifica drama și pentru a o duce pe culmi tot mai înalte. Cu cât veți avea de trecut mai multe OBSTACOLE în obținerea OBIECTIVULUI SCENEI, cu atât veți fi mai disperați în urmărirea acestuia. Când ne dorim ceva cu adevărat, adesea ne comportăm prosteşte, nebunește, de-a dreptul scandalos. Gândiți-vă la întâlnirea pe care ați avut-o atunci când v-a plăcut cu adevărat o anumită persoană și ați vrut s-o impresionați. Firește, cu cât încercați să fiți mai șmecheri și mai calmi, cu atât vă purtați mai ciudat și mai prosteşte: începeați să vă împiedicați, să dați cu capul în pereți, să nu nimeriți ușa, să faceți comentarii nelalocul lor, să vărsați ceva pe voi sau pe altcineva, să spargeți ceva ș.a.m.d.

Chiar și ceva aparent neînsemnat, cum ar fi un vânt tras din greșeală, poate fi devastator. Un OBSTACOL important chiar. Personajul lui Michael Richards, Kramer, din serialul *Seinfeld* avea tot felul de comportamente comice. El nu voia, de fapt, să fie amuzant. Comportamentul lui provenea din dorința disperată și imediată de a obține OBIECTIVUL SCENEI personajului său, care era „să te fac (pe tine Jerry) să mă placi". În timp ce se înregistra primul episod și Richards era personajul Kramer, a tras un vânt. Jerry era în celălalt capăt al încăperii când s-a întâmplat, așa că Richards a crezut că nu e nici o problemă și i-a dat drumul. Din păcate, Jerry a hotărât să se îndrepte spre Kramer exact în momentul respectiv. Știind că bomba lui cu gaze „silențioasă, dar mortală" l-ar putea face pe Jerry să-l disprețuiască, Richards, când îl interpretează pe Kramer, își face vânt înnebunit pe la spate ca și cum s-ar fi întâmplat ceva. De câte ori Jerry

încearcă să se apropie de Kramer, acesta se îndepărtează şi îşi face vânt la spate. Un comportament amuzant a fost obţinut din nevoia disperată a lui Kramer de a depăşi un OBSTACOL olfactiv şi de a atinge OBIECTIVUL SCENEI.

Când am lucrat cu rapperul şi actorul Redman în *How High,* el trebuia să interpreteze rolul unui student la Harvard care venea din ghetou şi era veşnic drogat. Scenariul obliga personajul interpretat de Redman să fumeze nu doar marijuana, ci şi cenuşa unui cadavru incinerat care îl făcea mai deştept, pentru că avea de dat examene şi trebuia să le şi ia. Personajul lui nu putea supravieţui emoţional sau mental rigorilor sociale şi academice dintr-o instituţie de învăţământ asemenea Harvardului fără să se drogheze. El nu pufăia doar de distracţie. El trebuia să se afume zdravăn ca să supravieţuiască. Nevoia duce la dependenţă şi dependenţa se transformă într-un OBSTACOL viabil. Astfel, când personajul lui a fost confruntat cu o activitate care nu semăna deloc cu viaţa din ghetou, respectiv să vâslească într-o echipă alături de câţiva „boboci" albi, a simţit că *trebuie* să fumeze şi nişte „iarbă". Dar cum poţi vâsli şi să te şi droghezi în acelaşi timp? În încercarea noastră de a depăşi aceste OBSTACOLE, am găsit o soluţie. Va trage (la vâsle) şi-şi va băga în acelaşi timp în piept (fum din joint). Totul va deveni un fel de incantaţie pe care o va spune cu voce tare („Tras, băgat, tras, băgat, tras, băgat"), în vreme ce chiar asta va încerca să facă. În efortul nostru de a-l ajuta pe personaj să-şi depăşească OBSTACOLELE, s-a obţinut un efect comic.

Gândiţi-vă apoi la Jim Carrey în rolul lui Llyod din *Dumb and Dumber (Tăntălăul şi gogomanul).* Totul era un OBSTACOL, pentru că totul părea greu pentru Lloyd.

OBSTACOLELE vă ajută să înţelegeţi mai bine motivaţiile personajului vostru.

Pe vremea când lucram cu Joy Bryant la filmul *Three Way,* Rita, personajul ei, era îndrăgostită de un tip mai în vârstă, un ratat atât de secretos, încât nu puteai avea încredere în el, care părea să fie vinovat şi de comiterea a două crime, care nu avea nici un ban şi locuia într-un bordei, mai era încă îndrăgostit de fosta lui soţie şi încerca s-o implice pe Rita în activităţi ilegale cum ar fi răpirile pentru care se pot face ani mulţi de puşcărie. Părea visul oricărei femei, nu-i aşa? Eu şi Joy eram nevoite să ne imaginăm cum poate cineva, mai ales o persoană atât de atrăgătoare precum ea, să fie cu un asemenea individ. Din câte dezvăluia scenariul, povestea n-avea nici o logică. Trebuia, aşadar, ca noi să săpăm cât mai adânc dincolo de cuvinte.

În scenariu nu apărea nici un rând despre prietenii sau rudele Ritei. Se presupunea că familia ei murise. Practic, personajul lui Joy era singur pe lume. „Singurătatea" este un OBSTACOL care ne poate împinge într-o relaţie ilogică. Cum cei mai mulţi oameni creează un fel de dublură pentru unul din părinţi

în relațiile lor afective, am socotit că Rita l-a ales pe acest bărbat pentru că semăna cu tatăl ei, despre care se presupunea fie că a murit, fie că a dispărut. Cum Rita nu are cu cine să discute aceste chestiuni, găsește pe cineva care să-i semene. Astfel, ea își va rezolva traumele din copilărie, respectiv neînțelegerile cu tatăl său prin acest surogat de părinte. Când am analizat împreună cu Joy o parte dintre OBSTACOLELE care am presupus că au existat în relația Ritei cu acest bărbat, i-am găsit o logică și am reușit să conturăm personajul, oferindu-i motive semnificative și tangibile pentru ceea ce putea părea lumii din afară o alegere cât se poate de nefericită. Procesul de înțelegere a OBSTACOLELOR i-a dat lui Joy posibilitatea să interpreteze rolul într-o manieră credibilă. Pentru că personajul ei avea nevoie să găsească o rezolvare a problemelor avute cu tatăl, OBSTACOLELE au ajutat-o în definirea OBIECTIVULUI GLOBAL: „să te fac să mă iubești și să rămâi alături de mine". Acesta devenea astfel logic, iar ceea ce păruse un scop negativ (împlinirea unei relații cu un tip nepotrivit) se schimba, justificându-se, totodată, transformarea acestuia în Bărbatul Ideal.

Nu toate OBSTACOLELE personajului vostru sunt neapărat scrise în scenariu

Atunci când stabiliți care sunt OBSTACOLELE personajului vostru, unele vor fi evidente — scrise negru pe alb în paginile scenariului. Pe altele le veți descoperi făcând diferite presupuneri și supoziții bazate pe fapte din script. Dar chiar și când vi se pare că personajul vostru n-are nici un fel de OBSTACOLE de înfruntat, tot trebuie să-i găsiți câteva. Fără OBSTACOLE și conflict, călătoria personajului vostru în îndeplinirea OBIECTIVULUI GLOBAL și a OBIECTIVULUI SCENEI va fi prea simplă și, prin urmare, nu va aduce nici un fel de satisfacții. În general, e incitant să priviți o furtună și vă cuprinde o mare plictiseală când totul e calm.

Când am lucrat cu Peggy Lipton la rolul ei din *Twin Peaks* al lui David Lynch, personajul său părea ca o stâncă în mijlocul furtunii. Toate celelalte erau bizare, strigătoare la cer, din cale afară de ciudate, numai al ei era perfect normal. Cu siguranță, o stâncă poate să vi se pară frumoasă, dar după o vreme — foarte scurtă — să vă tot holbați la ea devine al naibii de plicticos. Luând faptele din scenariu și analizând personajul, am descoperit niște OBSTACOLE rezonabile, pe care să le poată depăși personajul lui Peggy pentru a crea o tensiune dramatică pe cât se poate de credibilă.

- **Fapte:** Personajul ei, Norma Jennings, era chelneriță.
  OBSTACOL asumat: probleme financiare, majoritatea chelneriților nu câștigă prea mult, în plus, nu prea sunt multe femei care visează să ajungă chelnerițe. Am presupus că era dezamăgită și nemulțumită de viața ei.
- **Fapte:** Norma Jennings era necăsătorită.

OBSTACOL asumat: se simțea singură.

- **Fapte:** locuia într-un orășel.
  OBSTACOL asumat: opțiunile ei de a-și schimba statutul social, serviciul sau partenerul erau minime.
- **Fapte:** Prin zonă bântuia un criminal.
  OBSTACOL asumat: teama că ar putea fi următoarea victimă.
- **Fapte:** Orășelul Twin Peaks era plin de întâmplări *și* oameni ciudați.
  OBSTACOL asumat: ca ființă normală, *ea* se simțea nelalocul ei, pur și simplu nu-și găsea locul.

Toate aceste OBSTACOLE înmulțeau nuanțele pe care altfel nu le-ar fi avut și transformau personajul ei într-unul cu care publicul putea să relaționeze mult mai bine.

Odată ce ați identificat OBSTACOLELE stimulatoare,
nu renunțați niciodată la OBIECTIVUL SCENEI,
chiar dacă OBSTACOLELE par de nedepășit.

Nu vă dați niciodată bătuți. Există întotdeauna posibilitatea să depășiți un OBSTACOL. Chiar dacă șansele sunt mici, există întotdeauna speranțe. Personajul care se dă bătut prea ușor este adesea perceput de public ca fiind un ratat. Întotdeauna doriți să acționați din poziția de învingător. Numai așa totul devine posibil. Scena se încheie atunci când lupta împotriva OBSTACOLELOR încetează, odată cu atingerea OBIECTIVULUI SCENEI. Asta înseamnă că, dacă scena nu s-a terminat, dar lupta voastră pentru a face față conflictului a luat sfârșit, următoarea mișcare nu se mai poate produce și publicului nu-i mai pasă de ce se întâmplă. Așadar, nu uitați că niciodată nimic nu se termină înainte de final. Continuați-vă lupta de depășire a OBSTACOLELOR chiar și puțin după ce ați ieșit din scenă și regizorul a strigat „Stop!" sau a căzut cortina.

OBSTACOLE: APLICAȚIE PRACTICĂ

Poate părea de la sine înțeles, dar primul pas care trebuie făcut pentru a identifica OBSTACOLELE dintr-o scenă este citirea scenei cu creionul în mână, făcând adnotări. Apoi puteți să recitiți textul și să mai adăugați un strat de observații, și încă unul. OBSTACOLELE trebuie notate cu creionul (asta vă va da ocazia să le ștergeți dacă vă răzgândiți) direct pe script.

Nu luați în considerație doar scenele sau replicile voastre atunci când căutați OBSTACOLELE, pentru că multe dintre OBSTACOLE vor fi rezultatul faptelor și cuvintelor celorlalte personaje.

În acest capitol am cercetat cum trebuie identificate OBSTACOLELE personajului vostru pe care va trebui să le descoperiți în script sau să le bănuiți, în funcție de ceea ce pare că are sens pentru personaj. Pasul următor este ca ele să devină personale și să le includeți și pe cele din propria viață. Personalizarea OBSTACOLELOR poate fi determinată prin alegerea pe care o faceți pentru SUBSTITUIRE (vezi următorul capitol — Instrumentul 4). Iar alegerea pe care o veți face pentru SUBSTITUIRE va schimba alegerile pe care le-ați făcut în personalizarea OBSTACOLELOR.

Ordinea inițială pentru organizarea scriptului este, așadar, următoarea:

1. Descoperirea OBIECTIVULUI GLOBAL;
2. Descoperirea OBIECTIVULUI SCENEI;
3. Descoperirea OBSTACOLELOR care dau logică scriptului și personajului pe hârtie.

Apoi, trebuie să vedeți în ce fel toate acestea au vreo legătură cu viața *voastră*, ce anume le poate face să devină personale. Astfel, ajungeți la Instrumentul 4, SUBSTITUIREA.

Capitolul IV

Instrumentul 4
SUBSTITUIREA

Identificarea celuilalt actor din scenă
cu o persoană din viaţa voastră reală,
care întruchipează cel mai bine nevoia exprimată
de propriul OBIECTIV AL SCENEI

Vom explora acum felul în care se aplică şi se identifică alegerea celei mai bune SUBSTITUIRI. Odată găsită SUBSTITUIREA, am să vă învăţ cum să abordaţi OBSTACOLELE şi cum să analizaţi alegerea SUBSTITUIRII astfel încât aceasta să devină personală şi relevantă pentru viaţa voastră. Cu alte cuvinte, trebuie găsită întâi SUBSTITUIREA cea mai potrivită şi precisă. Apoi veţi învăţa cum să personalizaţi OBSTACOLELE pe care le-aţi identificat deja în script (Instrumentul 3) ca să aibă sens în relaţia cu SUBSTITUIREA ALEASĂ.

Identificarea şi folosirea SUBSTITUIRII

SUBSTITUIREA vă oferă imediat o istorie în raport cu un alt personaj sau cu o altă problemă, punându-vă, totodată, la dispoziţie toate reacţiile emoţionale care decurg din această istorie comună. Folosirea SUBSTITUIRII vă ajută să asociaţi un alt actor dintr-o anumită scenă cu emoţii reale — emoţii care sunt profunde şi complexe şi care, în mod normal, au nevoie de ani de zile pentru a se dezvolta. E posibil să fi făcut cunoştinţă doar de câteva zile cu un actor cu care lucraţi şi totuşi, conform scriptului, personajul vostru a avut o relaţie complexă şi de lungă durată cu personajul pe care el îl interpretează. Folosind SUBSTITUIREA veţi putea, de exemplu, să o înzestraţi pe actriţa care o interpretează, să zicem, pe mama personajului vostru, cu toată istoria reală a relaţiilor pe care le-aţi avut cu adevărata voastră mamă — cum ar fi iubirea ei; certitudinea sau incertitudinea în privinţa iubirii ei; amintirile fericite, cât şi cele dureroase. Dacă veţi lucra cu mama adevărată ca SUBSTITUIRE, veţi avea în raport cu partenera din scena respectivă o interpretare care va fi la fel de nuanţată şi de complexă ca şi relaţia pe care o aveţi cu propria mamă — în fiecare replică, privire şi gest.

Cu alte cuvinte, SUBSTITUIREA creează o relație cu adevărat umană și reală, nu doar una jucată, interpretată, care să fie motivată doar cerebral.

Am observat cu toții că reacționăm diferit în prezența diverselor persoane. Tot așa o interpretare se poate schimba radical în funcție de persoana la care vă gândiți și față de care reacționați (SUBSTITUIREA voastră). Gândiți-vă la asta. Vă comportați diferit în prezența copilului vostru, a mamei voastre, a iubitului vostru, a soțului sau a soției, a dușmanului, a prietenului sau a șefului. Avem o multitudine de reacții emoționale față de fiecare persoană cu care intrăm în contact. Majoritatea actorilor lasă totul la nivelul imaginației, luând o scenă de dragoste și încercând doar să reproducă un sentiment de iubire. Rezultatul este o interpretare unidimensională. Nimeni nu *doar* iubește pe altcineva. În viața reală există momente de mânie, de suferință, de rivalitate, de gelozie, de ură și de mâhnire. Puțin din complexitatea și detaliile unei relații de iubire reale — respectiv, straturile de întâmplări și emoții — poate ieși la iveală prin interpretarea unei relații de iubire doar din imaginație. SUBSTITUIREA este eficientă pentru că ne ajută să avem niște reacții unice față de fiecare persoană cu care intrăm în contact. Diferitele aspecte ale personalității noastre sunt scoase la iveală atunci când întâlnim diverși oameni. Fiecare alegere de SUBSTITUIRE va furniza reacții și stimuli diferiți.

Este important să folosiți persoane reale în munca de interpretare pentru că nu se știe cum ați reacționa cu adevărat în momentele de mare risc față de o persoană imaginară. Puteți avea impresia că știți, dar nu este deloc așa.

După prima citire a scenariului, adesea actorul are o imagine mai precisă asupra felului în care trebuie abordată și lucrată o anumită scenă. Mai târziu, el încearcă să recreeze acea imagine cât mai precis, așa cum o vede cu ochii minții. Însă rareori viața este așa cum o percepem noi. Gândiți-vă la nemulțumirea unei soții sau a unui soț care a fost înșelat sau mințit și și-ar dori ca partenerul să se schimbe. Își imaginează cum și-ar înfrunta partenerul necinstit. Și-și spun așa: „Am să trec direct la subiect și de data asta am să-mi țin firea și am să spun: «Sunt nemaipomenit, sunt cu totul special, fără mine viața ta se va duce cu totul de râpă. Așadar, nu mă mai minți, că te părăsesc. Vorbesc serios. De data asta chiar plec!»". În imaginația soțului sau soției înșelat/ă partenerul este foarte intimidat de această abordare directă, înțelege profunzimea păcatului propriu și cade în genunchi, izbucnind în lacrimi și cerșind iertarea. Aceasta este imaginea pe care o văd cu ochii minții, crezând că așa se va întâmpla în scena „refuz să mai fiu victima ta". Dar, după cum bine știți, în realitate nu se întâmplă niciodată așa. Mai mult, soțul sau soția înșelat/ă poate să înceapă confruntarea cu această imagine în gând, dar, când înfruntă direct *persoana reală*, care este stăpână pe viitorul lor, *persoana reală* care poate să îl/o alunge într-o viață de singurătate absolută, tot curajul dispare. Imaginația celui înșelat, chiar dacă a

alimentat un asemenea deznodământ, în final este cuprinsă de frică. Cel trădat va accepta comportamentul oribil al partenerului, pentru că i se pare că tot e mai bine decât să rămână singur/ă. Fantezia actorului în privința felului în care ar trebui să arate o scenă funcționează cam la fel. În loc să interpreteze pornind de la aceste imagini, care rareori sunt corecte, SUBSTITUIREA personalizează interpretarea voastră astfel încât faptele și reacțiile voastre să fie organice, reflexe. Cu alte cuvinte, SUBSTITUIREA face în așa fel încât comportamentul să devină unul real.

SUBSTITUIREA asigură fundamentul interpretării actorului, furnizându-i ființe reale în raport cu care să reacționeze și cu care să interacționeze. Asta dă naștere unui comportament adecvat, real și original, care chiar și pentru tine, ca actor, va fi adesea o surpriză. De ce? Pentru că, de fapt, credem că știm cum vom reacționa în preajma anumitor persoane, dar cum reacționăm realmente este întotdeauna diferit față de felul în care ne imaginăm. Suntem slabi când credem că vom fi puternici, suntem seducători când credem că vom fi distanți, suntem amuzanți atunci când credem că vom fi plicticoși. Utilizarea SUBSTITUIRII din viața reală creează un fel de arenă în care să vă desfășurați și să fiți așa cum ați fi în preajma persoanei respective — cu toată complexitatea care decurge în mod normal.

Înainte de a explora cum să descoperiți și să alegeți SUBSTITUIREA, trebuie să înțelegeți cum funcționează ea la nivel practic și fizic.

SUBSTITUIREA: APLICAȚIE PRACTICĂ

Pentru a crea SUBSTITUIREA, în primul rând, trebuie descoperită acea trăsătură a chipului celuilalt actor care vă amintește de persoana de care vă folosiți în SUBSTITUIRE. Poate fi orice: ochii, sprâncenele, culoarea pielii, nasul, buzele, pomeții, fruntea etc. Este foarte important să folosiți o anumită trăsătură specifică pentru că mintea noastră funcționează greu pe baza unor idei vagi, ba chiar se poate bloca. Odată decis despre ce este vorba, concentrați-vă pe acea trăsătură până când veți resimți din rărunchi trăirea. Nu, nu-i nevoie să vă uitați cruciș până vă găsiți SUBSTITUIREA. Trebuie doar să simțiți esența persoanei pe care s-o aveți în fața ochilor. Iar când faceți asta și când vă concentrați asupra unei trăsături a feței, nu uitați momentele-cheie (atât cele traumatice, cât și cele plăcute) pe care le-ați trăit alături de persoana pe care o utilizați pentru SUBSTITUIRE. Acest exercițiu nu trebuie să dureze mai mult de 5, maximum 10 secunde.

Lucrând astfel, s-ar putea, la început, să vi se pară ciudat, dar după ce veți încerca de mai multe ori, veți constata că acest procedeu va deveni la fel de simplu și de firesc ca și respirația.

Identificarea persoanei pe care s-o folosiți ca SUBSTITUIRE

Trebuie să găsiți persoana (SUBSTITUIREA) care să vă asigure reacțiile emoționale și fizice adecvate. Cum poate fi găsită această persoană? OBIECTIVUL SCENEI vă va răspunde la această întrebare. Dacă OBIECTIVUL SCENEI este „să te fac să mă iubești", persoana folosită ca substituție va fi aceea de la care aveți mai mare nevoie de iubire: mama, fratele, fosta soție, fostul iubit sau de un prieten înstrăinat. Nu vă îngrijorați de măsura în care această SUBSTITUIRE aleasă de voi se potrivește sau nu cu personajul din scenariu. Lucrați pornind de la OBIECTIVUL SCENEI. Deoarece psihismul nostru este ciudat, complicat și adesea de neînțeles, nu suntem întotdeauna conștienți de ceea ce simțim cu adevărat ori de ce avem nevoie de la oamenii din viața noastră. Așadar, este important să încercăm să folosim drept SUBSTITUIRE orice persoană care corespunde oricât de puțin întrebării: „cine ar reprezenta cel mai bine nevoia exprimată în OBIECTIVUL SCENEI?" La repetiții, încercați toate posibilitățile, ajungând până la prima jumătate a paginii cu dialogul. Alegerea SUBSTITUIRII care generează emoțiile cele mai puternice și cele mai adecvate pentru scena respectivă și care este, așadar, SUBSTITUIREA cea mai potrivită va deveni extrem de clară.

Sau poate că OBIECTIVUL SCENEI este „să te determin să-mi redai puterea". Aici o SUBSTITUIRE adecvată ar putea fi un șef foarte exigent, un regizor care v-a făcut probleme la ultimul film în care ați jucat, o mamă neiertătoare, niște socri imposibili, vreo persoană care v-a maltratat într-un fel sau altul, un fost sau o fostă, o reprezentantă a unei frății* care a fost răutăcioasă cu voi, cel pe care l-ați bătut într-o încăierare, un profesor neînțelegător sau un membru al echipei care vă face concurență cu înverșunare. Problema puterii poate fi abordată sub multe forme. Nu vă blocați în lumea fizică — faceți alegeri care să aibă o logică emoțională. Rezultatele astfel obținute sunt mult mai eficiente.

Nu folosiți cele mai evidente opțiuni pentru alegerea SUBSTITUIRII — abordați-o în plan emoțional.

Faptul că scena este despre iubitul vostru nu înseamnă că trebuie să folosiți o persoană din viața voastră reală care este sau v-a fost iubit. Trebuie să găsiți o SUBSTITUIRE cu care să aveți abordări emoționale similare.

Să zicem că aveți o scenă al cărei OBIECTIV pentru personajul vostru este „să te fac să mă iubești", iar în scenariu OBIECTIVUL SCENEI este direcționat spre un iubit. Instinctiv, o să vreți să folosiți un fost sau un prezent iubit ca SUBSTITUIRE. Dar dacă în viața voastră reală ați avut un tată care v-a părăsit,

---

* *Sorority* (AE în original), organizație de femei specifică facultăților americane. Membrele au diverse drepturi (cum ar fi acela de a locui în clădirea organizației) și diverse obligații (respectarea unor norme de conduită, îndeplinirea unor obiective academice etc.). (n. red.)

pe voi şi pe mama voastră, când aveaţi opt ani? Pentru majoritatea oamenilor, o asemenea întâmplare are o încărcătură emoţională mult mai puternică decât aceea din oricare relaţie amoroasă. Folosindu-l pe tată ca SUBSTITUIRE pentru personajul partenerului din scena „să te fac să mă iubeşti", veţi putea descoperi o bază emoţională mai bogată, mai puternică şi mai profundă pentru OBIECTIVUL SCENEI. În plus, cel mai adesea, ne încurcăm cu câte un iubit care în termeni psihologici reprezintă un înlocuitor parental. Este o teorie psihologică simplă care spune că, de fapt, cei mai mulţi dintre noi ne vom simţi atraşi sau ne vom ataşa de un partener care întruchipează (pentru subconştientul nostru) acele probleme încă nerezolvate din relaţia cu ambii sau cu unul dintre părinţi decât de un partener care nu are nici o legătură cu aceste emoţii. Este la fel de legitimă utilizarea părintelui într-o scenă despre o iubită/un iubit ca şi utilizarea iubitului propriu-zis.

Odată, la clasă, am dat unei perechi ca temă să interpreteze o scenă din *The Husle* (*Arta de a trişa*). Filmul este povestea lui Fast Eddie, un adevărat rechin printre jucătorii de biliard, care îl provoacă pe cel mai bun jucător din oraş, pierde şi îşi plânge de milă în braţele uni femei pe nume Sarah. În scenă am ales momentul în care Fast Eddie îi spune lui Sarah că pleacă, că nu ştie pentru câtă vreme, dar că se va întoarce cu siguranţă. Sarah se înfurie, nu-l crede că o să se întoarcă şi foloseşte toate tehnicile posibile ca să-şi atingă OBIECTIVUL SCENEI: „dovedeşte-mi că mă iubeşti rămânând". Shawna, studenta care o interpreta pe Sarah, se descurca bine în încercarea de a găsi OBIECTIVUL SCENEI, dar ceva îi lipsea interpretării sale. Nu simţeam că viaţa ei emoţională este atât de prezentă în cazul în care Fast Eddie pleca şi nu se mai întorcea. Shawna îl folosise ca SUBSTITUIRE pe iubitul ei. Am considerat că acesta nu-i asigura Shawnei o miză suficientă. În cazul în care-şi pierdea iubitul, ea, o fată splendidă şi deşteaptă, îşi putea găsi uşor pe altcineva. Mai ştiam că în copilărie părinţii Shawnei divorţaseră şi că tatăl ei o părăsise. Pentru ea fusese un eveniment traumatizant, mult mai dramatic, cu o miză mai importantă şi care implicase mai multă suferinţă decât orice relaţie amoroasă. M-am gândit că era firesc să presupun că încă se mai teme să nu fie părăsită din pricina acestei întâmplări. I-am spus să meargă la rădăcina temerilor sale şi să-şi folosească tatăl real ca SUBSTITUIRE. Ei bine, lacrimile au curs fără efort şi a devenit pătimaşă. Când a interpretat a doua oară scena, eu şi colegii ei *am simţit* că Sarah trebuie să-l convingă pe Fast Eddie să rămână. Era înnebunită, disperată, vulnerabilă, violentă şi încerca din răsputeri să spună: „ca să-mi dovedeşti că mă iubeşti, trebuie să rămâi cu mine". Ne-a făcut pe mine şi pe toţi colegii ei să ne dorim ca ea să-şi atingă scopul. Noi toţi i-am ţinut partea pentru că am simţit cu adevărat că scopul ei *trebuie* atins pentru ca ea să poată supravieţui.

Membrii familiei voastre vor fi cel mai adesea alegerea pentru SUBSTITUIRE.

Când Jake Gyllenhaal a jucat rolul unui adolescent ciudat, respectiv personajul lui Warren în spectacolul lui Kenneth Lonerhan, *This Is Our Youth* (*Aceasta*

este tinerețea noastră), la Teatrul Garrick din Londra, inițial i-a fost greu să-şi personalizeze situațiile în care se afla personajul în text. Piesa descrie ce se întâmplă când Warren fură 15 000 de dolari de la tatăl lui, un om care a reuşit să se îmbogățească muncind din greu, este dat afară din casă şi-şi cheltuie banii cu prietenul său Dennis, un tip pe care îl invidiază, dar îl şi respectă. În cazul personajului Warren, OBIECTIVUL GLOBAL era „să fiu apreciat". Multe dintre OBIECTIVELE scenelor fiind, mai precis, „să-l fac (pe Dennis) să mă aprecieze" pentru că, în comparație cu acesta, se simțea mărunt şi fără importanță. Personajul lui Dennis avea un tată care era un celebru pictor, Dennis era priceput în relațiile cu fetele şi, în general, era cu mult mai şmecher decât Warren. Dennis este atât de priceput în afaceri, încât se decide să investească o sumă enormă de bani în cocaină — ceea ce pentru Warren, care este mereu drogat, pare o idee extrem de ingenioasă. În viața reală, Jack are un tată care este un regizor de film de mare succes, o mamă care este o scenaristă talentată, iar sora lui este, la rându-i, o actriță foarte aplaudată. Are relații foarte strânse cu familia sa, aşadar nu prea ştiam pe cine să folosim pentru SUBSTITUIRE. I-am sugerat să-şi folosească tatăl, mama *şi* sora, pentru că nu e bine să se bizuie pe decizii strict intelectuale. Singura cale de a şti că funcționează ceva este cea fizică, prin urmare, am încercat pe toată lumea din familia lui ca SUBSTITUIRE, pe măsură ce interpretam dialogul, am descoperit că fiecare alegere — tatăl, mama sau sora — genera diverse comportamente.

În cele din urmă, am decis că tatăl lui era SUBSTITUIREA cea mai puternică pentru personajul lui Dennis, pentru că Jake îşi respecta realmente tatăl şi se străduia de fiecare dată să-l facă să fie mândru de el. E greu să nu fii nemulțumit de tine însuți când ştii că trebuie să faci față unei asemenea provocări. Alegerea acestei SUBSTITUIRI a făcut ca Jake să se concentreze pe nevoile şi impulsurile lui Warren — creând un personaj viu pe dinăuntru. El a câştigat mai multe premii pentru interpretarea sa, ceea ce a fost absolut uluitor, având în vedere că nu avusese nici un fel de experiență în teatru.

Nu aveți de unde să ştiți dacă o SUBSTITUIRE va fi bună sau nu până când nu o veți încerca.

Cele mai bune alegeri de SUBSTITUIRE sunt acele persoane care în prezent sunt importante în viața voastră şi pe care le investim cu o mare încărcătură emoțională. Acest lucru vă păstrează în prezent şi vă fereşte să regurgitați ceva ce a fost deja rezolvat şi față de care aveți anumite sentimente. Asta nu înseamnă că puteți folosi o singură persoană ca SUBSTITUIRE dacă există mai multe persoane care vă provoacă reacții emoționale în viața dumneavoastră. Uneori avem sentimente puternice pentru cineva din trecutul nostru, dar ele rămân prezente pentru că nu au fost rezolvate. Asta este partea riscantă: nu ştim întotdeauna care relații au fost rezolvate şi care nu. Adesea, credem că am terminat cu o anumită relație, când, de fapt, nu am făcut-o. Sentimentele rămân

ascunse în subconştientul nostru. Pentru că subconştientul „nu joacă cinstit", rareori comunică sincer cu conştientul nostru. Şi, cum adevăratele sentimente sunt ferecate în subconştient, singura cale pentru a afla dacă o SUBSTITUIRE funcţionează sau nu este să o încercaţi.

Acum câţiva ani, când jucam ca actriţă, am avut nevoie de o SUBSTITUIRE pentru un personaj pe care se presupunea că îl iubesc cu pasiune. În acel moment, nu aveam nici un iubit special, deci îmi era extrem de greu. Am încercat cu o mulţime de tipi de care mă îndrăgostisem fulgerător de-a lungul timpului. Cu nici unul nu a mers. Au urmat foştii iubiţi. Nimic! Tatăl meu. Nici atât! Eram la capătul răbdării, când am decis să încerc şi cu fostul meu soţ. Era un tip la care nu mă mai gândisem de ani de zile (jur!), iar când m-am gândit din nou la el, în mod conştient, nu-mi ieşeau la iveală decât chestii precum: „ce bine i-ar prinde dacă l-aş perpeli în ulei sau l-aş jupui de viu", deşi, paradoxal, eram destul de înţelegătoare cu toate lucrurile oribile pe care mi le făcuse nemernicul ăsta de doi bani (OK... acum trage aer în piept şi numără până la zece, ca să te calmezi!). Complicată treabă! Aveam nevoie de o SUBSTITUIRE care să funcţioneze pentru o relaţie plină de dragoste. Şi încercam cu tipul faţă de care nu resimţeam decât ură şi, poate, remuşcări. Spre marea mea surpriză însă, a funcţionat. Folosindu-l pe fostul meu soţ ca SUBSTITUIRE, am înţeles că am încă faţă de el foarte multe sentimente nerezolvate. De asemenea, am descoperit că nu poţi urî atât de mult fără să fi iubit foarte mult. Mergând mai departe cu acest raţionament de o înţelepciune care nu o poate egala decât pe aceea exprimată într-o plăcintă cu răvaşe, am descoperit o SUBSTITUIRE care funcţiona pentru mine în acest caz şi în multe alte proiecte. Aşadar, n-ai de unde să ştii ce nu merge până nu încerci. Arta este rareori raţională. Nu faceţi alegeri la nivel intelectual. Ca şi mine, mulţi nu ştiu exact ce este deja rezolvat şi ce nu. Oare toate problemele pe care le-aţi avut cu cel pe care l-aţi folosit pentru SUBSTITUIRE sunt deja rezolvate şi, prin urmare, nu mai pot fi folosite? Singura cale să aflaţi este să încercaţi. Dacă vă simţiţi legaţi în vreun fel, este cea mai bună alegere; dacă nu, este cea mai proastă. E cât se poate de simplu.

Experienţa care mi-a dezvăluit adevărata forţă a subconştientului nostru şi mi-a adus argumente de ce trebuie să încercăm toate SUBSTITUIRILE la care ne putem gândi s-a petrecut când lucram cu Jayne Brook, vedeta serialelor *The District* (*Districtul*) şi *Chicago Hope*. Jayne interpreta un personaj care se simţea ameninţat în relaţia cu partenerul de către o altă femeie, care avea o aventură cu bărbatul personajului lui Jayne. Pe vremea aceea, Jayne era fericită în căsnicie. Nu se putea gândi la nimeni care să-i ameninţe relaţia într-un fel. Avea o încredere oarbă în soţul ei, care, aparent, nici nu flirtase cu o altă femeie, nici nu aruncase vreo privire după vreo blondă sexy care venea din sens invers. Nici măcar nu avea vreo fostă iubită care să-l mai intereseze în vreun fel. În final, i-am spus: „Dacă ar fi să-ţi pun o armă la tâmplă şi ai fi *nevoită* să spui numele unei persoane cu care crezi că soţul tău ar putea avea o idilă care ar fi acest nume?" Nu exista nici un fel de chestie dubioasă, dar a zis totuşi numele unei vecine. SUBSTITUIREA

a funcționat. Partea uluitoare a poveștii este că, vreo câteva luni mai târziu, Jayne și soțul ei au decis să se despartă și cine credeți că a fost prima persoană cu care a început el să se vadă serios? Ați ghicit! Chiar vecina pe care Jayne și-o imaginase ca pe o posibilă aventură pentru el. Această întâmplare ne dovedește că subconștientul nostru știe întotdeauna totul.

SUBSTITUIREA nu va fi întotdeauna liniară și nici nu va avea cu voi aceleași relații precum personajul din text.

De exemplu, dacă personajul vostru s-a certat cu mama sa, SUBSTITUIREA poate să nu fie mama propriu-zisă, va trebui să analizați OBIECTIVUL SCENEI personajului și mai apoi cearta din scena respectivă. De ce anume are nevoie personajul de la mama sa? De încuviințare. Poate că, în existența reală, persoana de la care așteptați încuviințarea nu este neapărat mama, ci un profesor sau cel mai bun prieten. Atunci asta veți folosi.

Când am lucrat cu Mary Stein, una dintre vedetele filmului *Babe: Pig in the city* (*Noile aventuri ale lui Babe... în oraș*), personajul ei trebuia să fie cineva familiarizat cu relațiile cu cât mai multe animale de companie. În loc să găsească, de fapt, cea mai bună relație pe care a avut-o vreodată cu un animal de casă, care, de altfel, nu a fost una foarte puternică, am găsit ceva mai eficient. Am ales SUBSTITUIRILE care o inspirau în comportamentul și relațiile cu animalele, chiar dacă făceau parte din familia sa umană. Fiecare animal a fost înlocuit în mintea ei cu un echivalent uman din viața lui Mary, astfel încât să aibă o logică în ceea ce simțea pentru fiecare animal în parte.

Nu în toate scenele aveți nevoie de SUBSTITUIRI.

SUBSTITUIREA este un instrument prezent în cazul în care aveți nevoie de ea. Uneori, persoana cu care jucați (inclusiv directorul de casting, în cazul unei probe) deja vă furnizează motivația necesară pentru îndeplinirea OBIECTIVULUI SCENEI și puteți folosi persoana pe care o aveți în fața ochilor. Când am început să o ajut pe Jessica Capshaw să-și pregătească rolul din serialul de televiziune *The Practice*, ne-am dat seama că nu-i trebuie o SUBSTITUIRE pentru scenele cu Camryn Manheim. Personajul ei, Jaime Streinger, o avocată relativ nouă prin zonă, trebuie să se simtă intimidată și naivă în prezența personajului lui Camryn Manheim interpretat de Elleonor Frutt, o avocată care are multe cazuri la activ. Pentru că Jessica avea un mare respect față de talentul și experiența lui Camryn, nevoia ei de a-i face pe plac lui Camryn mergea în paralel cu nevoia lui Jayne de a-i intra în voie lui Ellenor. Așadar, nu mai avea nevoie de o SUBSTITUIRE ca s-o trateze cu deferență.

SUBSTITUIREA este un instrument pe care trebuie să îl folosiți doar dacă aveți nevoie de o istorie emoțională cu partenerul.

De exemplu, pentru o legătură sexuală nu o să folosiți SUBSTITUIREA, ci o să folosiți actorul care se află în fața voastră. De ce? Pentru că folosind SUBSTITUIREA, pierdeți intimitatea. SUBSTITUIREA există pentru a furniza o legătură *emoțională* puternică, și nu una fizică. Raporturile sexuale vă ajută să creați acea chimie dintre oameni — care este esențială când se face un film, un serial de televiziune sau se interpretează o melodie de succes. Nu mă interesează cât de bine este scris textul. Dacă nu există atracție fizică între parteneri, relația nu poate convinge publicul (referirile la „Crearea unei chimii senzuale" apar în Capitolul XIV, într-un exercițiu practic, complet).

O legătură emoțională este diferită de una sexuală. Dacă personajul de care este interesat sexual personajul vostru presupune și o nevoie emoțională, atunci puteți folosi în egală măsură o SUBSTITUIRE.

Ce se întâmplă dacă actorul de al cărui personaj trebuie să vă îndrăgostiți este cineva față de care nu aveți nici un fel de sentimente? Sau, și mai rău, dacă este cineva care nu vă place, ceea ce se întâmplă foarte des? În acest caz, folosind SUBSTITUIREA pentru celălalt actor cu cineva față de care ați trăit o mare pasiune sau de care sunteți încă îndrăgostiți ar putea deveni o opțiune. Dar nu uitați: asta trebuie să vină întotdeauna *în plus*, pe lângă „Crearea chimiei senzuale", respectiv exercițiul din Capitolul XIV.

Când pregăteam o actriță *gay* care trebuia să se îndrăgostească nebunește de un băiat, interpretând și rolul principal într-un serial de televiziune, respectiv o comedie de situație de mare succes, făcea acest exercițiu cu actorul care interpreta iubitul ziua, folosindu-se de amanta ei *gay* ca SUBSTITUIRE spre a putea adăuga o dimensiune reală și eficientă relației ei de pe ecran. A câștigat un Emmy pentru rol și nimeni nu și-a dat seama de realitate.

Veți descoperi că în viața voastră există doar o mână de oameni față de care să aveți sentimente suficient de puternice. Doar pe acești câțiva oameni îi puteți folosi ca SUBSTITUIRE.

Puțini sunt cei care ne modelează și ne afectează existența emoțională. Majoritatea fac parte din familia noastră — mama, tatăl, frații și surorile. Pe măsură ce înaintăm în vârstă, acest grup se poate extinde, incluzând un partener, niște copii și un șef. Cum sunt foarte multe straturi de relații care trebuie rezolvate și înțelese, acești oameni pot și sunt folosiți de mai multe ori ca SUBSTITUIRI. Jack Nicholson își folosea adesea mama ca SUBSTITUIRE. De ce? Pentru că această relația este una complexă.

Când era copil, lui Jack i s-a spus că o femeie pe nume June era sora lui şi o alta pe nume Ethel era mama lui. Când „sora" lui, June, era pe moarte, lui Jack i s-a oferit un rol în filmul lui Mike Nichols *The Fortune (Moştenirea)*. El i-a promis lui June că nu o s-o părăsească pentru că, pentru el, era mult mai important faptul că ea era pe moarte decât orice rol din lume. June l-a asigurat că totul era în regulă. I-a promis că o va găsi în viaţă când se va întoarce, dar că trebuie să se ducă să-şi joace rolul. El a plecat. Câteva zile mai târziu, June a murit. Distrus, Jack s-a întors acasă. Şi, pentru ca şocul să fie şi mai mare, a descoperit că June nu era sora, ci mama lui. Iar Ethel, cea despre care crezuse că este mama lui, îi era bunică. Ethel murise cu câţiva ani înainte şi acum murise şi June. Jack nu mai avea cu cine să vorbească şi pe cine să întrebe „de ce?". Nu i s-a dezvăluit acest mister — atât emoţional, cât şi mental. Trebuia să cerceteze ce se întâmplase şi de ce. Una dintre căile prin care a făcut-o a fost să-şi folosească mama/sora ca SUBSTITUIRE în munca sa. Sentimentele sale nerezolvate de mânie, de iubire, de forţă şi cele sexuale au creat o SUBSTITUIRE foarte puternică. În loc să-şi plângă de milă, ceea ce este de obicei reacţia cel mai des întâlnită în cazul unor asemenea traume, Jack a folosit suferinţa ca să-şi alimenteze munca. Rezultatul? Personaje complexe, foarte prezente şi înspăimântător de ciudate. Sigiliul personal al lui Jake face ca rolurile sale să fie atât de à la Nicholson, încât să nu poată fi reproduse.

SUBSTITUIREA poate produce catharsisul.

Actoria ne permite să facem lucruri pe care nu le putem face în mod normal, pentru că adevăratele evenimente sau convenţiile sociale ne împiedică să trăim aşa ceva. Moartea distruge o relaţie, dar, în fantezia noastră actoricească, putem să menţinem în viaţă persoana respectivă. Această iluzie se poate extinde în multe direcţii. Indiferent ce am visa sau ne-am dori să fim sau să facem devine posibil în actorie. Pentru că totul nu este, de fapt, real, în fantezia noastră actoricească putem omorî oameni (care socotim că merită să moară), ne putem căsători (chiar dacă nu avem pe nimeni), putem avea copii (chiar dacă nu putem concepe), putem urî (pe cei pe care nu ar fi politic corect să-i disprețuim), putem divorța (de persoana pe care n-am putea-o părăsi) sau putem fi homosexuali ori heterosexuali. Actoria le permite iluziilor noastre să prindă viaţă. Pentru Natasha Gregson Wagner, fiica răposatei (şi extraordinarei) Natalie Wood, dorinţa ei de a avea o mamă era absolut enormă, iar proiectarea iluziei că încă mai are o mamă în SUBSTITUIRILE alese a avut un efect extrem de benefic asupra vieţii ei.

Natasha era foarte apropiată de mama ei. Când Natalie a murit, Natasha nu avea decât unsprezece ani şi a fost copleşită de o suferinţă inimaginabilă. În anii când am lucrat cu ea, am descoperit că mama ei este o foarte puternică SUBSTITUIRE pentru Natasha. În mod clar, gândurile despre mama ei sunt pline de acea încărcătură puternică de care are nevoie o SUBSTITUIRE: abandonare,

pierdere şi o iubire imensă. Pentru că Natasha este actriță, ea poate face multe lucruri care altora nu le sunt la îndemână. Folosindu-şi munca, Natasha poate trăi iluzia vieții sale şi a felului în care ar fi putut fi existența ei dacă mama i-ar fi rămas în viață. De exemplu, dacă joacă un rol în care iubirea şi pierderea sunt chestiuni importante pentru personajul ei, adesea îşi va folosi mama ca SUBSTITUIRE. Şi, într-un fel, această muncă de SUBSTITUIRE îi permite să stabilească o legătură cu mama aşa cum n-a avut niciodată ocazia, pentru că aceasta a murit când Natasha era foarte mică. Unii pot considera acest lucru cam nesănătos, dar faptul că îşi păstrează mama vie în minte prin munca ei, oricât de ciudat ar putea părea, o păstrează pe Natalie Wood vie în sufletul ei.

De câte ori folosiți o SUBSTITUIRE cu o încărcătură emoțională puternică, relația nerezolvată se rezolvă un pic, atât în conştientul, cât şi în subconştientul vostru. Lucrurile pe care ați vrea să le spuneți sau pe care ați vrea să le faceți în raport cu o persoană la care aveți greu acces, din trecutul şi/sau din prezentul vostru — şi pe care *nu puteți* să vi le permiteți în viața reală —, le puteți însă face în timpul în care interpretați un rol.

Fiți gata pentru schimbare

Când suntem confruntați cu o criză, mintea noastră nu poate să nu se gândească la trauma respectivă. Dramele din trecut ajung însă mereu în plan secund în raport cu dramele din prezent. Dacă jucați într-o piesă, într-un film sau într-un serial de televiziune şi se întâmplă ceva tulburător, crucial sau mai important în viața voastră care aduce după sine o mai bună alegere de SUBSTITUIRE, categoric trebuie să schimbați SUBSTITUIREA. Aceasta a fost situația când am lucrat cu Charlize Theron pentru filmul *Mighty Joe Young (Gorila Joe)*. Filmul este povestea lui Jill Young (personajul lui Charlize) care trebuie să aibă grijă de un pui de gorilă atunci când tatăl ei, un cercetător american, este omorât de braconierii din Africa. Personajul lui Charlize trebuie să crească gorila şi să se asigure că aceasta se dezvoltă chiar şi când este luată din Africa sa natală şi dusă într-o rezervație din California. Jill simte că trebuie să protejeze acest animal de două tone, pe Joe, de pericolele civilizației moderne. Am ales împreună o SUBSTITUIRE pentru Joe şi am lucrat intens la rolul ei. Cu doar câteva zile înainte de filmări, fratele lui Charlize a murit într-un accident de automobil. Firește că această întâmplare nouă şi extrem de traumatizantă a umbrit orice altceva din viața ei. Ca în cazul multor persoane care pierd pe cineva din familie, mai ales frații, moartea fratelui lui Charlize a făcut-o să se simtă neajutorată. Se tot întreba ce ar fi putut face să-i salveze viața. Ce anume ar fi trebuit să-i spună înainte să moară şi nu va mai avea ocazia să-i mărturisească vreodată. Ce anume nu a rezolvat sau nu a îndeplinit niciodată. Când s-a întors pe platouri, a schimbat SUBSTITUIREA pentru Joe cu fratele ei. Folosindu-l pe fratele ei ca SUBSTITUIRE, Charlize şi-a folosit munca ei ca pe o a doua şansă de a

avea grijă de sentimentele neduse până la capăt față de fratele ei. Nu numai că interpretarea a fost foarte vie și intensă, dar a fost și catharctică, a ajutat-o să se defuleze, să se purifice de toate sentimentele neconștientizate. În fiecare scenă trebuia să-l readucă printre noi pe fratele ei și să se lupte ca acesta să rămână în viață, alinându-și sentimentul de neajutorare pe care-l resimțea în viața reală.

Desigur, moartea nu este singurul eveniment major care vă poate schimba alegerile. În aceeași categorie intră și divorțul, procesele care vi se intentează, faptul că sunteți prinși făcând ceva ilegal sau imoral sau că sunteți mințiți, dar puteți folosi la fel de bine și o ceartă serioasă cu persoana iubită, hărțuirea sexuală sau o sarcină, ca să menționăm doar o parte dintre evenimentele sau situațiile pe care le puteți întrebuința.

Am fost odată angajată de producătorii unui serial de televiziune extrem de important ca să lucrez cu actrița principală. Regizorul o agresa verbal. O jignea cu aluzii foarte puțin estompate la faptul că ar fi fost proastă și netalentată, mai ales când toată echipa era pe platou și putea auzi. Regizorul a fost o excelentă SUBSTITUIRE pentru personajul negativ, care apăruse în episoadele de început. După care viața și-a urmat cursul. Ea a rămas însărcinată. Tatăl copilului, care avea numai vorbe de iubire și părea foarte atașat de ea până la binecuvântata zămislire, brusc, a devenit de negăsit. Regizorul nu mai era personajul negativ prin excelență din existența ei, îi luase locul o SUBSTITUIRE cu mult mai prezentă și mai eficientă.

Asumați-vă riscuri atunci când faceți alegerile

Cum, probabil, ați observat deja, eu, una, cred în asumarea riscurilor. Dacă aș avea atâția bani de câte ori i-am spus unui actor: „Întotdeauna, absolut întotdeauna, asumați-vă riscurile!", mi-aș putea cumpăra un important lanț de bănci. Pentru a crea situația riscantă trebuie să existe OBSTACOLE enorme, primejdioase, care să fie depășite. Dacă faceți o alegere de SUBSTITUIRE care vă permite să atingeți cu ușurință OBIECTIVUL SCENEI, nu-i nevoie de nimic senzațional ca să obțineți ceea ce doriți. Să analizăm cum ne comportăm cu prietenii. Adesea avem două categorii de prieteni. Cei care știți că ar face orice pentru voi — s-ar arunca și în fața unei mașini, dacă ar fi cazul — și cei pentru care voi ați face orice — încercând să păreți foarte deștepți, să-i ajutați sau să fiți amuzanți pentru că tot timpul vă străduiți să obțineți acceptarea și iubirea lor. Așadar, acum înțelegeți de ce într-o scenă de prietenie, amicul pentru care vă străduiți prea tare ar putea fi alegerea de SUBSTITUIRE cea mai potrivită. Și asta pentru că și în cazul SUBSTITUIRII este valabil următorul adevăr de care trebuie ținut cont pentru toate instrumentele.

Trebuie să existe întotdeauna OBSTACOLE inerente legate de SUBSTITUIRILE voastre.

Când faceți o alegere pentru o SUBSTITUIRE, întrebați-vă:

- De la cine trebuie să obțin OBIECTIVUL SCENEI?

Și, din lista cu persoanele respective, trebuie să o alegeți pe aceea care răspunde și la următoarea întrebare:

- Cine este cel mai *puțin* probabil că o să mi-l ofere?

Astfel veți reuși să introduceți și posibilitatea unui eșec în ecuație care va aduce, la rându-i, o doză de imprevizibil în modul în care se vor desfășura acțiunile atât pentru voi, pentru celălalt actor, cât și pentru public. Posibilitatea unui eșec permite, de asemenea, să iasă la suprafață defectele personale care vor da naștere tuturor acelor gesturi ușor afectate și tuturor acelor ticuri care vă sunt specifice.

Descoperirea SUBSTITUIRILOR voastre

Începând cu OBIECTIVUL SCENEI care vă ajută să înțelegeți care este SUBSTITUIREA cea mai bună și cea mai eficientă, puteți adăuga realism și profunzime interpretării. Să vedem cum funcționează acest lucru pentru personajul Bonasera din scena de început din *The Godfather* (*Nașul*). Filmul începe cu nunta fiicei lui Don Corleone. Conform tradiției, în ziua nunții fetei, Nașul familiei trebuie să accepte și să fie deschis la solicitările ce i se fac. Bonasera, groparul, are și el ceva să-i ceară Nașului. El stă jos, în fața biroului lui Don Corleone.

NAȘUL

De Mario Puzo și Francis Ford Coppola

© 1972, Paramount Pictures

BONASERA

Cred în America. America m-a făcut bogat. Mi-am crescut fiica după stilul american. I-am dat libertate, dar am învățat-o să nu-și facă niciodată de rușine familia. Și-a găsit un iubit; nu e italian. S-a dus la cinema cu el; a stat seara târziu. N-am zis nimic. Acum două luni, a luat-o cu mașina cu încă un prieten. I-au dat să bea whisky. După care au încercat să profite de ea. Ea s-a opus. Și-a păstrat onoarea. Ei au bătut-o ca pe un animal. Când am ajuns la spital, avea nasul spart. Maxilarul era fracturat și legat cu o sârmă. O durea atât de

tare, încât nici nu mai putea să plângă. Dar eu am plâns. De ce am plâns? Ea era lumina ochilor mei — frumoasa mea fiică. Acum nu va mai fi niciodată frumoasă.

(*El cedează nervos.*)

Îmi cer iertare... Am fost la poliție ca un bun american. Cei doi băieți au fost judecați. Judecătorul i-a condamnat la trei ani de închisoare cu suspendare. *Cu suspendare!* Au scăpat în chiar aceeași zi. Eu am rămas ca prostul în sala de tribunal. Cei doi nemernici mi-au zâmbit. După care i-am spus soției mele: „Ca să se facă dreptate, trebuie să mergem la Don Corleone".

Bonasera speră să se facă dreptate pentru fiica sa, care în mintea lui fusese violată de trei ori. De două ori de bărbați și apoi de sistemul juridic american, un sistem în care el crezuse atât de tare cândva. Simțindu-se neajutorat, pentru că nu putea face nimic în legătură cu aceia care îi răniseră ființa cea mai dragă de pe lume, se dusese la Naşul ca să fie răzbunat.

- OBIECTIVUL SCENEI lui Bonasera era „să te fac pe tine (Don Corleone) să ucizi pentru mine".

Când vă alegeți SUBSTITUIRILE, luați în considerare și OBSTACOLELE din text, care în cazul de față sunt:

1. Un posibil refuz.
2. Teama de Naşul. Ca gropar, Bonasera știe din propria experiență de ce este în stare Don Corleone.
3. Teama de a nu-i rămâne dator Naşului.
4. Dacă Naşul nu îi îndeplinește rugămintea, Bonasera va rămâne cu un sentiment de cumplită vinovăție, dar și de nimicnicie.
5. În scenariu, Bonasera a făcut tot ce i-a stat în putință ca să nu fie asociat de societate cu Don Corleone, ceea ce l-a înfuriat pe acesta. Don Corleone a simțit că nu este respectat suficient, mai ales că soția sa este naşa fiicei lui Bonasera. Prin urmare, Don Corleone nu prea intenționează să-i satisfacă rugămintea lui Bonasera.
6. Don Corleone va face ce vrea el. Bonasera trebuie să i se supună și de aceea are un sentiment de profundă nimicnicie.
7. Dorința lui disperată de a se face dreptate printr-o pedeapsă pe măsura faptei săvârșite.
8. Dacă Don Corleone îl refuză, Bonasera nu are altă opțiune.

După ce vă gândiți la OBIECTIVUL SCENEI, „să te fac să ucizi pentru mine", și la OBSTACOLELE care derivă din acesta, trebuie să descoperiți în ce măsură acest lucru este valabil în viața voastră întrebându-vă: „De la cine am eu nevoie,

în viața mea personală, de o mare favoare în așa măsură încât să fiu intimidat din pricina dezechilibrului de forțe?" Sau: „Față de cine aș simți o mare suferință emoțională dacă ar trebui să-i solicit ceva?"

Când analizați persoanele care vi s-au prezentat în fața ochilor ca răspuns la întrebările anterioare, trebuie să decideți cine anume v-ar afecta *cel mai mult* dacă l-ați folosi ca SUBSTITUIRE. În mod frecvent, trebuie să apară trei sau mai multe nume ca posibile SUBSTITUIRI pentru celălalt personaj din text. Cum actoria este o formă de exprimare artistică de natură fizică, nu trebuie niciodată să decideți doar la nivel intelectual care este cea mai bună SUBSTITUIRE. Repet: alegerile trebuie probate practic, spunând replicile. Când veți încerca aceste SUBSTITUIRI, veți constata mai clar care vă afectează cel mai tare. Urmăriți aceste reacții:

- Ce vă impresionează emoțional.
- Ce vă dă patima necesară ca să reușiți să atingeți OBIECTIVUL SCENEI.
- Dacă există OBSTACOLE INERENTE.
- Să aibă o logică textul în sine.

S-ar putea ca numele persoanei potrivite pentru SUBSTITUIRE să vă încolțească imediat în minte și să vi se pară că este alegerea perfectă. Chiar și așa, trebuie să veniți cu cel puțin două alternative de SUBSTITUIRI pentru că nu întotdeauna conștientizăm până nu încercăm cine anume din viața noastră ne afectează cel mai tare. Nu presupuneți de la sine că, într-adevăr, cea mai evidentă SUBSTITUIRE poate funcționa — uneori cea mai bună este tocmai persoana la care vă așteptați cel mai puțin și care vă poate motiva dorința pătimașă de a vă atinge OBIECTIVUL SCENEI.

Iată posibile alegeri de SUBSTITUIRI pentru Don Corleone:

- **Tatăl vostru:** dinamica cel mai des întâlnită în relația fiu–tată constă într-un sentiment de intimidare a fiului și de teamă în raport cu tatăl. Fiul își va pune tatăl pe un soclu și va simți că, indiferent ce ar reuși, într-un fel sau altul și-a dezamăgit tatăl. Astfel, se ajunge la încercarea permanentă a fiului de a-și face tatăl mândru de el și, în același timp, la sentimentul lui că orice ar face niciodată nu va fi de ajuns. Dacă tatăl are tendințe abuzive, nevoia fiului de a depăși această situație și de a obține iubirea tatălui nu va cunoaște limite. O primă alegere pentru SUBSTITUIRE va declanșa așadar o luptă inegală pentru putere, care este inerentă în orice relație părinte–copil.

- **Mama voastră**: s-ar putea ca în dinamica familiei voastre mama să fie factorul de putere. Ca și în SUBSTITUIREA cu tatăl, fiul își va urca mama pe un soclu și va simți că, indiferent ce ar realiza, într-un fel sau altul o va dezamăgi. Astfel, fiul va încerca permanent să-și facă mama mândră de el, simțind că niciodată nu este destul. Și dacă mama este foarte exigentă sau există abuzuri verbale ori fizice, nevoia fiului de a depăși aceste abuzuri se

manifestă prin dorința de a obține iubirea nemărginită din partea mamei. Din nou, o primă alegere pentru SUBSTITUIRE, cum ar fi aceea a unui părinte, va declanșa o luptă inegală pentru putere care este inerentă în orice relație părinte–copil.

- **Mamă vitregă sau tată vitreg**: copiii, în general, au probleme cu persoanele care reprezintă autoritatea în familie, chiar dacă acestea nu sunt părinții naturali. Adesea dau vina pe această persoană că ar fi distrus, ar fi dezbinat familia inițială. O mamă vitregă sau un tată vitreg dau naștere unor probleme foarte complexe, indiferent dacă sunt reale sau imaginare (pentru copil nu contează). O problemă des întâlnită este lupta de a obține atenția absolută din partea părintelui adevărat. Adesea, copilul pierde această bătălie pentru că ruda de sânge trece în tabăra persoanei cu care împarte patul. Ca urmare, să-i ceri ceva acestui părinte vitreg poate fi extrem de dureros.

- **Un profesor**: adesea, o persoană aflată într-o poziție de forță și autoritate abuzează de această putere. Unii profesori se simt foarte bine doar dacă îi fac pe elevi să se simtă proști, netalentați, neiubiți, hărțuiți sexual sau ridiculizați. Dacă ați avut un asemenea profesor, el poate deveni o SUBSTITUIRE foarte bună în acest caz.

- **Șeful vostru**: rareori se întâmplă să avem o relație sănătoasă și satisfăcătoare cu angajatorii noștri. Șeful are în mâna lui prezentul și viitorul vostru și de puține ori răspunde sau își asumă responsabilitatea pentru faptele sale. Lupta dintre forțe este inerentă în relația angajat–angajator.

- **Directorul de casting, regizorul, producătorul, impresarul și ceilalți:** acești oameni pot face să se adeverească visurile actorilor. Când deții atâta putere asupra speranțelor și dorințelor cuiva, este dificil să nu fii tentat să profiți de cei care depind atât de mult de tine. Această dinamică duce la o SUBSTITUIRE optimă. La ce ar trebui să renunțați ca să vi se împlinească rugămintea? La demnitatea voastră, la morala voastră, la etica voastră. Ce așteaptă din partea voastră celălalt: o formă de adulare nejustificată, favoruri sexuale sau alte lucruri fără de care nu va accepta să vă îndeplinească dorința? De remarcat este că, pentru ca SUBSTITUIREA să funcționeze, trebuie să aveți *o reală* problemă personală cu un *anumit* individ care deține o poziție de forță în industria de profil.

- **Fosta soție sau fosta iubită**: fostele sunt foste dintr-un anumit motiv: am avut niște probleme majore cu ele. Mai ales de pe poziții de forță. Cine câștiga mai bine? Cine era mai bun la pat? Cine se dăruia mai mult în relația respectivă? Ați simțit că sunteți mutilat de cel pe care-l iubeați? Fostul partener vă agresa fizic și/sau verbal? Fostul vă disprețuia? Solicitarea unui lucru din partea fostului este umilitoare în sine.

- **Un frate mai mare**: categoric, această alegere are la bază rivalitatea dintre fraţi. Poate că fratele vostru era fiul preferat până să apăreţi voi. Suferinţa de a vă petrece întreaga copilărie având de-a face cu un frate mai mare care eventual vă bătea, vă ridiculiza şi vă făcea arşice nu trece aşa de uşor doar pentru că aţi crescut amândoi şi în prezent sunteţi cei mai buni prieteni.

- **Un membru al familiei, cum ar fi un unchi/o mătuşă sau un bunic/o bunică**: în unele familii un unchi sau o mătuşă pot fi mai implicaţi în viaţa celorlalţi, pot avea un rol activ şi complex în luarea deciziilor. În asemenea cazuri, aceşti membri ai familiei au răspunderea şi autoritatea unui părinte. Ca urmare, problemele cu aceste rude vor avea o dinamică de tip parental. Lupta între forţe va fi, prin urmare, aceeaşi ca în cazul mamei sau al tatălui.

- **Actualul partener:** această SUBSTITUIRE poate fi folosită dacă există probleme majore în relaţia voastră. Dacă totul merge bine, în afară de certurile mărunte, ocazionale, care există în orice cuplu, atunci nu pot exista conflicte, aşadar, sentimentele nu vor putea realmente să vă ajute să atingeţi OBIECTIVUL SCENEI. Dar, dacă relaţia e pe ducă sau sunt probleme *majore*, de exemplu, partenerul are o idilă sau manifestă o tendinţă de a vă castra emoţional, atunci aveţi cu ce lucra. Când sunteţi gata să faceţi orice vi se cere de către un partener detestabil, numai ca să puteţi, la rândul vostru, să-i cereţi ceva şi mai dificil, atunci respectivul devine o alternativă posibilă pentru SUBSTITUIRE în această scenă.

- **Un prieten agresiv**: indiferent cât de sănătoasă ni s-ar părea din punct de vedere emoţional relaţia noastră cu prietenii (adesea am auzit de la studenţii mei: „eu nu am asemenea prieteni, am scăpat de ei de mult..."), majoritatea păstrăm în jurul nostru cel puţin un prieten agresiv. Ştiţi care e. Acela despre care alţi prieteni vă întreabă: „*de ce* eşti prieten cu o asemenea persoană, de fapt?!" Ceea ce face prietenia şi mai îngrozitoare este că se ajunge la o luptă permanentă de tip „care pe care", ceea ce vă înfurie. Dacă este aşa, respectivul poate deveni o puternică SUBSTITUIRE pentru că aceste relaţii sunt atât de complexe, încât le canalizează în egală măsură şi pe cele parentale.

- **O persoană care v-a molestat (o bonă, un unchi, un vecin etc.)**: această persoană v-a luat puterea în modul cel mai oribil, mai ales dacă acest lucru s-a întâmplat în copilărie şi n-aţi avut uneltele necesare nici ca să înţelegeţi, nici ca să vă luptaţi. Să cereţi o favoarea unei asemenea persoane ar putea fi devastator. Şi totuşi dacă fiica voastră (sau cineva drag) trebuie să fie protejată şi cel care v-a maltratat este singurul capabil să vă ajute, veţi fi obligat s-o faceţi. Această situaţie va crea o tulburătoare dramă în care chinurile comunicării ar deveni aproape palpabile.

Evident că există şi multe alte posibilităţi pentru SUBSTITUIRI, dar sugestiile pe care vi le-am dat vă vor ajuta să vă faceţi o idee despre cât de departe puteţi

merge cu alegerile în privința SUBSTITUIRII, astfel încât acestea să fie corecte din punct de vedere emoțional și din punctul de vedere al textului pe care trebuie să-l interpretați, să aibă o logică, ajutându-vă să creați un personaj de tipul Bonasera care să viețuiască într-adevăr înlăuntrul vostru.

Odată ce ați decis care va fi SUBSTITUIREA, puteți să personalizați OBSTACOLELE din text. Personalizarea OBSTACOLELOR se va decide în funcție de persoana pe care o alegeți pentru SUBSTITUIRE. Conflictele sau problemele care există sunt unice în raport cu fiecare persoană din viața voastră. Nevoile voastre, gândurile voastre și problemele voastre sunt diferite când este vorba de relația cu mama voastră sau cu tatăl vostru, altele când e vorba de relațiile cu prietenii, profesorii, angajatorii și copiii voștri etc. Astfel, este important să înțelegeți cine e SUBSTITUIREA înainte de a începe să analizați munca interioară pe care o aveți de făcut pentru că ea se va schimba radical în funcție de persoana cu care vorbiți. După ce ați decis SUBSTITUIREA, este timpul să personalizați OBSTACOLELE din text.

PERSONALIZAREA OBSTACOLELOR: APLICAȚIE PRACTICĂ

Primul lucru pe care trebuie să-l faceți ca să personalizați OBSTACOLELE din text este să treceți în revistă OBSTACOLELE pe care deja le aveți pe listă și pe care le-ați definit ca decurgând din textul în sine. Apoi, cu această SUBSTITUIRE în gând, decideți ce OBSTACOLE similare există în relațiile voastre cu SUBSTITUIREA.

Pentru a explica felul în care se personalizează OBSTACOLELE, să zicem că am fost distribuită să interpretez rolul lui Bonasera din *Nașul*. Mă folosesc pe mine ca exemplu, pentru că procesul în sine presupune ceva personal și eu *cunosc* cel mai bine povestea mea, nu pe a voastră. Am descoperit că atunci când îi spun unui actor (sau unui scenarist/regizor) că lucrez cu alegerile mele personale atunci când îmi imaginez că eu aș juca rolul lui, reușesc întotdeauna să îl fac să aibă mai multe idei. În timp ce citiți alegerile mele, ele ar trebui să vă inspire OBSTACOLE personale pe care să le folosiți și să le luați din viața *voastră*. În scenariu, OBSTACOLELE cheie pentru Bonasera sunt:

1. Posibilitatea de a fi refuzat;
2. Diferența de registru de putere;
3. Intimidarea;
4. Teama de persoana cu care vorbește;
5. Un întreg șir de probleme în relația respectivă;
6. Importanța capitală a solicitării;
7. Ar putea exista repercusiuni severe dacă solicitarea lui va fi percepută ca o lipsă de respect.

Luând în considerație aceste OBSTACOLE, îmi vin în gând trei SUBSTITUIRI posibile: mama, un oarecare șef de la studiouri și profesorul fiicei mele. Să analizăm mai îndeaproape felul în care aceste SUBSTITUIRI afectează OBSTACOLELE.

- **Mama**: în copilărie, m-a agresat. Așadar, în relația noastră există această poveste a abuzului și, chiar dacă acum sunt adultă, încă îmi mai încolțește *teama* în suflet, încă *mă intimidează*. Mama nu este foarte stabilă psihic. Mă tem că, dacă aș exagera (cum ar fi dacă i-aș cere o favoarea la fel de mare ca aceea a lui Bonasera), ar putea să o ia razna. Și atunci, cum sunt deja înclinată să mă simt vinovată, o să trăiesc toată viața cu această vină enormă că am împins-o dincolo de limite. Așadar, iată și *repercusiunile majore*.

  Decalajul de putere este intrinsec în relația noastră, atâta vreme cât ea este părintele și eu sunt copilul. Dinamica nu se va schimba niciodată din punct de vedere emoțional, indiferent cât aș reuși în viață sau cât de dependentă de mine ar deveni ea cu vârsta.

  Bazându-mă pe această SUBSTITUIRE, solicitarea mea ar consta în faptul că aș ruga-o pe mama să se implice mai mult din punct de vedere financiar în întreținerea fratelui meu care are un handicap mental și căruia ea îi poartă de grijă. Tatăl meu nu a reușit să-i lase nici un fel de moștenire înainte de a muri. Mama cheltuie banii pe te miri ce, răsplătind orice vânzător ambulant care-i sună la ușă cu achiziții inutile. Când vine însă vorba de cheltuielile fratelui meu retardat, devine mai avară decât Imelda Marcos. Dacă fratele meu nu primește un sprijin financiar din partea ei, practic își va pierde acoperișul de deasupra capului, dar și hrana pentru el și îngrijirile de care are atâta nevoie. Iată, așadar, o *solicitare importantă*.

- **Un anumit director de studiou**: lucrez de mult în industria spectacolului și știu ce putere poate avea un director de studiou. Și mai ales cum și-o poate exercita. Hollywood-ul e, de fapt, o lume mică, drept urmare, aceste persoane îți pot oferi șansa unui proiect, te pot concedia, te pot trece pe lista neagră împreună cu celelalte studiouri și, cât ai clipi, pot să producă un adevărat dezastru în viața ta. Cu acest șef, am o listă foarte lungă de OBSTACOLE personalizate — *decalajul de putere, intimidarea, teama de persoana respectivă* și *teama de repercusiuni severe*.

  Pornind de la această SUBSTITUIRE, solicitarea mea s-ar face în numele unui student care joacă un rol principal într-un serial de televiziune. Vreau ca acest director să schimbe o parte din dialogul prea sentimental și banal pe care actorul este obligat să-l recite episod de episod. Bineînțeles că șeful respectiv consideră că dialogul este „absolut genial", „scrie pe el" că va lua nenumărate premii. Făcând această solicitare, îmi asum riscul de a-i distruge cariera studentului meu, înfuriindu-l pe acest VIP. De asemenea, trebuie

să iau în considerare faptul că acest şef mă plăteşte să lucrez cu studentul respectiv. Şi nu sunt total invulnerabilă, pot să dau de naiba şi eu, personal. Iată, aşadar, *o solicitare importantă*.

- **Profesorul fiicei mele**: fiica mea are cincisprezece ani, vârsta aceea de o importanţă capitală, când notele încep să conteze pentru viitorul ei — pentru acceptarea la universităţi, pentru posibilitatea de a face practică de vară sau pentru obţinerea unei slujbe. Dacă va merge la o universitate bună, îi vor spori şansele să aibă un viitor senzaţional. Şi invers, dacă va merge la o universitate mai puţin prestigioasă, potenţialul ei nu va fi exploatat la maximum şi viaţa ei se va duce pe apa sâmbetei. (Ştiu că sună puţin cam melodramatic, dar sunt mama ei şi mamele asta fac: se îngrijorează.) Iată, aşadar, decalajul de putere dintre mine şi profesorul de care depinde viitorul fiicei mele.

  Un oarecare profesor de engleză are ce are cu fiica mea, care este extrem de înzestrată şi nu spun asta doar pentru că sunt mama ei. Fiica mea e pe lista decanului. Dar divaghez. Mă rog! Presupun că acest profesor nu-şi persecută pentru prima dată studentele (altfel, de ce ar fi ales-o tocmai pe angelica şi desăvârşita mea copilă?!). Recent, acest profesor i-a dat o nemeritată notă mică.

  Personalizarea mea pentru solicitarea lui Bonasera ar fi să mă duc la acest profesor şi să-l rog să-i schimbe nota. Trebuie să fiu conştientă de faptul că el mă percepe ca pe un duşman şi ar putea chiar să-i dea mai multe note proaste în viitor, ca să se răzbune pe mine. În felul acesta, i-ar scădea per total media şi ar afecta-o negativ în privinţa alegerii unei universităţi bune. Oricât de mult l-aş urî pe profesor pentru ceea ce consider că a fost un comportament ilogic şi meschin, trebuie să găsesc o cale prin care să-l determin pe nejustificat de neîndurătorul zbir că ultima notă pe care i-a dat-o ar fi trebuit să fie alta de la bun început. Iată, aşadar, că sunt prezente toate „ingredientele": *intimidare, frica de persoana cu care vorbesc, solicitare importantă, probabile repercusiuni severe.*

Observaţi cum fiecare SUBSTITUIRE schimbă OBSTACOLELE mele personale. Ceea ce este şi mai important: observaţi că OBSTACOLELE personale sunt ca un ecou pentru OBSTACOLELE personajului din text. În toate cele trei exemple de SUBSTITUIRE, OBSTACOLELE au ca punct comun un dezechilibru al forţelor, teama de cealaltă persoană, un trecut cu probleme şi o solicitare cu miză mare. Dacă personalizaţi aşa cum se cuvine OBSTACOLELE, veţi reuşi să vă transpuneţi mai puternic şi mai intim în pielea personajului pe care îl aveţi de interpretat, reuşind, totodată, să conferiţi interpretării voastre caracterul de stringenţă, dar şi căldură şi substanţă pentru interpretarea propriu-zisă.

Ca şi în cazul SUBSTITUIRII, personalizarea OBSTACOLELOR din text nu este mereu un proces de gândire liniar.

Am ajutat-o pe cântăreaţa Macy Gray să-şi pregătească rolul cu statut de participare excepţională în serialul de televiziune *M.D.s.* Ea interpreta o cântăreaţă care se îmbolnăvea de un cancer terminal care îi atacase corzile vocale. În scenariu, personajul avea de ales. Dacă s-ar fi operat, probabil că şi-ar fi pierdut vocea, dar şi-ar fi salvat viaţa. Dacă nu s-ar fi operat, ar fi murit. Episodul se axa pe personajul lui Macy care este măcinată de luarea unei decizii pe viaţă şi pe moarte. În final, personajul înţelege că vocea *este* viaţa ei şi îşi va asuma riscul, rugându-se să apară un fel de intervenţie divină care s-o salveze. În script personajul lui Macy este o femeie necăsătorită, fără copii şi pe cale de a deveni celebră. Macy, pe de altă parte, este deja o cântăreaţă extrem de celebră şi mamă a trei copii. Trebuia să găsim o cale pentru a obţine această lume paralelă cu a ei, o lume distrusă. Lucrând împreună la episodul respectiv, am discutat cât de importanţi sunt copiii pentru ea. Fără banii şi protecţia ei, copiii ar rămâne să se descurce singuri. Am întrebat-o pe Macy ce ar face dacă s-ar confrunta cu un OBSTACOL în care ar avea de ales: o viaţă fără voce sau o moarte timpurie. Macy a spus că ea ar alege viaţa fără voce. Chiar dacă i s-ar încheia cariera, ar rămâne măcar în viaţă, ca să aibă grijă de cei trei copilaşi ai ei. Aşa încât, atunci când am personalizat OBSTACOLELE pentru episod, OBSTACOLUL personal pentru Macy au fost copiii care şi-ar pierde mama, în vreme ce OBSTACOLUL pentru personaj ar fi că şi-ar pierde vocea. Conflictul pe viaţă şi pe moarte al lui Macy se bazează pe nevoile ei materne şi pe dorinţa de a fi de faţă şi de a avea grijă de copiii ei, în vreme ce conflictul personajului se bazează pe nevoia şi dorinţa de a reuşi, în sfârşit, să-şi vadă visul împlinit înainte de a muri. Dorinţele lor emoţionale erau paralele şi se reflectau reciproc.

OBSTACOLELE care trebuie personalizate nu sunt întotdeauna evidente sau incluse în text.

Mulţi ani am lucrat cu Adrian Paul pentru rolul lui Duncan MacLeod din serialul *The Highlander (Nemuritorul)*. Deşi interpreta un supererou, a trebuit să creăm OBSTACOLE care să-i umanizeze personajul, pentru ca publicul să se poată identifica cu el. Într-un episod, Duncan MacLeod încerca să-şi ajute un prieten care era un alcoolic înrăit. I-am explicat lui Paul că persoanele dependente rareori pot sau vor să asculte pe cineva care nu are probleme similare. Dacă personajul lui nu a trăit nici un fel de comportament care să presupună dependenţa, atunci prietenul lui alcoolic va simţi că încercarea lui Duncan de a-l ajuta porneşte de la faptul că-l judecă şi că îl ia de sus. Şi, după cum bine ştiţi, nimănui nu-i place să fie luat de sus. Chiar dacă ideea că Duncan ar fi fost dependent de ceva nu apărea în text, a trebuit să-i creăm acest OBSTACOL pentru personaj şi apoi să-l personalizăm pentru Adrian, astfel încât el şi personajul său

să poată, realmente, plânge de milă în raport cu personajul alcoolic. Am inventat o poveste din trecutul lui Duncan. Cândva, în viața lui de 400 de ani, a suferit și el de alcoolism, dar, când am început să personalizăm OBSTACOLUL, ne-am confruntat cu o nouă problemă: Adrian Paul n-a avut niciodată tendința să bea peste măsură. Trebuia să găsim alt viciu. Chiar dacă nu o recunoaștem, fiecare are cel puțin un viciu — sex, droguri, somnul, mâncatul exagerat, calculatorul etc. Cei care au ales să-și facă o carieră în industria show-bizului au, de obicei, o mulțime de vicii la dispoziție din care să aleagă. Nu e cazul să vă fie rușine, de asta sunteți artiști. Viciul personal al lui Adrian a fost inclus în caracterizarea lui Duncan MacLeod și el putea acum să se identifice cu comportamentul obsesiv și dependent al prietenului său. Asta-i permitea lui Adrian ca Duncan să-și înțeleagă foarte bine prietenul alcoolic și de aceea interpretarea sa a fost impresionantă.

Săpați adânc, căutați sub stratul de la suprafață, până în străfunduri, în locurile cele mai chinuite și ascunse care zac în interiorul vostru.

Când vă personalizați OBSTACOLELE din text, trebuie să vă confruntați cu demonii voștri, în special cu acele realități despre noi înșine pe care cel mai adesea le negăm. Pentru a găsi SUBSTITUIREA potrivită și pentru a personaliza OBSTACOLUL din text așa cum se cuvine va trebui să săpați adânc în interiorul vostru și să fiți foarte sinceri atunci când analizați cine sunteți ori cine sau ce vă face să funcționați. Vor exista și niște descoperiri senzaționale. Când veți încerca alte alegeri, o să descoperiți că e de-a dreptul surprinzător ce funcționează și ce nu. Veți descoperi că problemele pe care credeați că le-ați rezolvat, de fapt, sunt la fel de mari sau că oamenii despre care credeați că nu mai au nici o influență asupra voastră sunt încă prezenți în sufletul vostru. Cel mai eficient lucru în munca voastră este să folosiți întotdeauna doar *adevărul adevărat* în legătură cu ceea ce simțiți. De aceea este important să încercați mai multe alegeri, inclusiv pe acelea care vi se par complet greșite. Pentru că în adâncul vostru, în inima voastră, pot exista încă sentimente reziduale nerezolvate, și asta indiferent de cât de mult se va opune conștientul vostru să recunoască. Și lucrând în felul acesta nu numai că veți reuși să obțineți o interpretare mai bună, ci veți reuși să vă înțelegeți mai bine pe voi înșivă.

SUBSTITUIREA pe care o alegeți colorează și modifică alegerile pe care le faceți pentru *intreaga* voastră muncă interioară, inclusiv imaginile mentale care apar în funcție de *ceea ce* spuneți și de *ceea ce* auziți. Acestea sunt IMAGINILE INTERIOARE, următorul instrument de actorie despre care vom vorbi.

Capitolul V

Instrumentul 5
IMAGINILE INTERIOARE

Imaginile interioare pe care le vedeţi
cu ochii minţii atunci când vorbiţi sau auziţi vorbindu-se
despre o persoană, un obiect sau un eveniment.

În viaţă există întotdeauna un film care curge firesc în faţa ochilor minţii noastre atunci când vorbim şi ascultăm. Aceste imagini care se perindă sunt asocieri de idei pe care le facem pe baza experienţelor noastre trecute şi prezente. În mod similar, orice personaj pe care îl interpretaţi are, la rândul său, un asemenea film care curge în mintea lui. Dar cum cuvintele personajului vostru şi viaţa sa nu sunt ale voastre, ci ale scenaristului sau dramaturgului, trebuie să vă faceţi propriile asocieri de idei personale ca să nimeriţi imaginile potrivite. Astfel încât atunci când spuneţi sau auziţi un dialog, să simţiţi că toate imaginile care vă apar în minte emană din propria voastră viaţă personală. Dacă nu aveţi asocieri clare de idei în raport cu cuvintele, acestea vor părea şi vor fi percepute ca neavând nici un sens. Este obligaţia voastră de actor să personalizaţi cuvintele care provin din mintea autorului şi să le faceţi să pară şi să fie simţite de audienţă ca şi cum ar proveni din mintea *voastră*. Acest lucru este posibil doar dacă veţi folosi IMAGINILE INTERIOARE.

IMAGINILE noastre INTERIOARE nu sunt niciodată întâmplătoare. Gândiţi-vă cum învăţăm să vorbim. Mai întâi, un copil vede o imagine şi apoi formează nişte cuvinte. Adesea primele noastre cuvinte sunt: „Ma-ma" şi „Ta-ta". Învăţăm aceste cuvinte mai întâi pentru că imaginile care le sunt asociate reprezintă cheia supravieţuirii noastre, dar şi pentru că sunt primele imagini importante pe care le percepe sugarul. În mod similar, când învăţăm o limbă străină, avem nevoie de câte o imagine pe care să o ataşăm fiecărui cuvânt străin spre a ne aminti de el. De aceea, învăţăm mai întâi cuvinte pentru lucruri precise, cum ar fi: „baie", „pat" şi diverse articole alimentare.

Filmul OBIECTIVULUI nostru INTERIOR este proiectat permanent pe „ecranul" minţii noastre, fiindcă aceasta nu este niciodată complet goală. *Niciodată*. Fiecare persoană, loc, lucru sau eveniment despre care vorbiţi sau auziţi o altă persoană vorbind, trebuie să aibă un OBIECTIV INTERIOR ataşat direct. De ce? Pentru că întotdeauna trecem prin filtrul gândirii noastre tot ceea ce

auzim. Pentru a evoca realitatea trebuie ca mintea voastră să genereze permanent imagini care să inspire realitatea şi sentimentele personajului vostru. Cea mai bună ilustrare a înregistrării noastre mentale o puteţi sesiza când cineva vă zice: „Am ceva să-ţi spun..." Rareori această afirmaţie presupune o veste bună. Dacă este o veste bună, de obicei o spui direct: „Hei, am câştigat la Loterie!" Nu spuneţi: „Am ceva să-ţi zic: am câştigat la Loterie!" Astfel, când aud: „Am ceva să-ţi spun", majoritatea actorilor aşteaptă cu un chip lipsit de orice expresie şi cu o minte golită de imagini. Adevărul e că atunci când cineva vă zice: „Am ceva să-ţi spun...", bănuiţi că e ceva de rău şi gândurile vă fug în stânga şi în dreapta, încercând să vă imaginaţi ce ar putea fi. Dacă vorbele provin de la un partener de viaţă, v-aţi putea gândi: „Doamne, mă înşală", sau „Mă părăseşte", sau „E *gay*", ori „Nu e *gay*", sau „E gravidă", ori „E pe moarte" şi aşa mai departe. Imaginile şi gândurile veştilor proaste anticipate pe care vi le-aţi imaginat pot fi corecte sau total nepotrivite, dar nu contează atâta vreme cât gândurile şi imaginile sunt numeroase. Treaba voastră ca actori este să aveţi imagini şi gânduri care să curgă în mintea voastră în timp ce vorbiţi sau în timp ce aşteptaţi ca partenerul de scenă să spună ce fel de veste vrea să vă dea. Asta înseamnă că ar trebui să existe IMAGINI INTERIOARE pentru fiecare persoană în parte, pentru fiecare loc, lucru şi întâmplare din text.

Alegerea SUBSTITUIRII pe care aţi făcut-o va determina şi alegerea IMAGINILOR INTERIOARE. Asta înseamnă că, dacă o folosiţi pe mama voastră ca SUBSTITUIRE, IMAGINILE voastre INTERIOARE trebuie să aibă legătură directă cu experienţele voastre la care a participat şi ea. Astfel, munca voastră va fi pe drumul cel bun, completând povestea interioară de ansamblu pe care o creaţi. Nu încercaţi să folosiţi o SUBSTITUIRE cu o anumită persoană şi apoi să completaţi analiza textului cu IMAGINI INTERIOARE referitoare la altă persoană, deoarece se creează confuzii şi nu vă mai puteţi concentra, iar interpretarea voastră va fi ambiguă şi lipsită de veridicitate. Dacă începeţi să vă spuneţi „Dar, oare, la ce ar trebui să mă gândesc acum?" înseamnă că aţi ales greşit IMAGINILE INTERIOARE. IMAGINILE INTERIOARE trebuie să plutească, să se potrivească perfect SUBSTITUIRII, OBSTACOLELOR, OBIECTIVULUI SCENEI şi OBIECTIVULUI GLOBAL, asemenea unui puzzle perfect.

În *Gone With the Wind (Pe aripile vântului)*, Scarlett O'Hara vorbeşte adesea despre conacul ei, Tara. Actorii care nu lucrează cu IMAGINI INTERIOARE vor încerca să-şi imagineze un fel de conac pe o plantaţie şi nu neapărat un cămin care să însemne ceva pentru ei. Rezultatul acestor alegeri va fi unul general, vag. Un conac pe o plantaţie în sine nu are o încărcătură personală, nu are relevanţă şi nici conexiuni emoţionale. Chiar dacă se întâmplă să fiţi din Sud şi aţi văzut multe conace şi multe plantaţii, imaginea din mintea dumneavoastră nu cuprinde toate bucuriile, traumele şi întâmplările din viaţa reală, pe care le presupun asemenea locuri care au o istorie emoţională reală. În schimb, puteţi folosi IMAGINI INTERIOARE şi face alegeri cu încărcătură emoţională. De exemplu, să zicem că trebuie să jucaţi o scenă cu rivala de o viaţă a lui Scarlett, Melanie, şi aţi ales-o pe mama voastră ca SUBSTITUIRE pentru Melanie, atunci

IMAGINEA INTERIOARĂ pe care o puteți folosi pentru Tara este căminul în care ați crescut alături de mama voastră. Sau poate că jucați alături de Rhett Butler și v-ați ales un fost iubit ca SUBSTITUIRE. IMAGINEA INTERIOARĂ pe care ați ales-o pentru Tara se va schimba, pentru că gândurile voastre au nevoie de o poveste total diferită decât în cazul mamei voastre. Cu fostul iubit în gând, Tara apare în mintea voastră drept căminul în care ați locuit împreună cu el.

Alegerea IMAGINII INTERIOARE trebuie făcută la nivel emoțional, nu la nivel fizic

Personajul Bubba din *Forrest Gump* se referă mereu la o barcă de pescuit crevete. Dacă îl interpretați pe Bubba și aveți nevoie de o IMAGINE INTERIOARĂ, ideea nu este să găsiți cea mai grozavă barcă la care vă puteți gândi. Pentru că Bubba nu vede barca de pescuit crevete ca pe o barcă, ci ca pe întruchiparea unei cariere de vis, un motiv pentru care să supraviețuiască iadului din Vietnam, pe care îl trăiește din plin, și, totodată, ca pe un stimulent ca să treacă mai ușor prin orele când e de serviciu. Dacă l-ați interpreta pe Bubba, ar trebui să vizualizați ideea că trebuie să obțineți un rol principal și trebuie să jucați alături de actorul preferat ca IMAGINE INTERIOARĂ pentru barca de pescuit crevete. Ori barca ar putea să vă împlinească visul de a-i oferi mamei o casă înainte să moară. Nu există alegeri bune și rele. Ci doar alegeri eficiente sau mai puțin eficiente. Când analizați un text pentru a determina IMAGINILE INTERIOARE, asigurați-vă că acestea sunt, din punct de vedere vizual, în legătură directă cu SUBSTITUIREA pe care o folosiți și că alegerile făcute sunt cele mai valoroase în plan emoțional.

IMAGINILE INTERIOARE trebuie să aibă ataşate OBSTACOLE inerente.

Cu cât alegerile sunt mai precise, și mai provocatoare de neliniști, cu atât IMAGINILE INTERIOARE dintr-o scenă vor evoca o reacție emoțională care va rezona în voi, în partenerul de scenă și în public. În general, mizele mari sunt create de conflict — dacă alegerea este neproblematizantă, devine prea ușor de asimilat și, prin urmare, nu e foarte interesantă. Ideea este nu numai să vă preocupe descoperirea IMAGINILOR INTERIOARE care fac ca interpretarea să fie mai reală, ci și să găsiți imagini mai riscante, mai aducătoare de probleme. Dacă dialogul este „sunt bolnav", trebuie să folosiți temerile voastre cele mai negre. Imaginea din mintea voastră nu trebuie să fie că sunteți în pat chinuit de o gripă, ci, mai degrabă, că ați căzut la pat fiindcă aveți un cancer într-o fază finală, aceeași boală de care a murit și bunica voastră, cancerul cu care a fost diagnosticată mama voastră, cancerul pe care îl puteți face și voi, pentru că ar

putea fi o boală ereditară. Folosirea a ceva cum ar fi cancerul pe post de IMAGINE INTERIOARĂ se bazează pe o teamă *reală*. Dacă alegerile pe care le faceți pentru IMAGINILE INTERIOARE nu sunt încărcate de experiență și nu au o miză mare, ele nu vor ieși la iveală în mod firesc pe parcursul interpretării. Cu cât alegerea este mai intensă, cu atât este mai probabil să vă amintiți fizic imaginile, fără a fi nevoie să vă gândiți la ele.

Nu numai dialogul are nevoie de IMAGINI INTERIOARE — cuvintele celorlalți actori trebuie să fie și ele legate de imagini care să însemne ceva pentru voi.

Oamenii *aud* imagini. Folosirea IMAGINILOR INTERIOARE când partenerul vorbește vă dă posibilitatea să reacționați mai cinstit. Una dintre cele mai mari nemulțumiri ale regizorilor și ale directorilor de casting constă în faptul că actorii nu-și ascultă partenerul. Așteaptă să își spună doar replicile. Asta nu înseamnă că voi, ca actori, nu auziți cuvintele celuilalt personaj — probabil că auziți fiecare cuvințel în parte. Dar, dacă aceste cuvinte nu înseamnă nimic pentru voi și nu generează imagini în mintea voastră înseamnă că nu știți să ascultați în mod eficient.

Când ascultăm, nu încercăm să ne imaginăm viața celeilalte persoane, ci facem întotdeauna legătura dintre cele auzite și lumea noastră emoțională.

Când îi auzim pe alții vorbind, nu încercăm să ne imaginăm cum arată imaginile lor mentale, chiar dacă am cunoscut întâmplător persoana, locul, lucrurile sau evenimentele despre care se vorbește. Ascultăm având în minte doar propriile noastre imagini, pentru că doar ele înseamnă ceva pentru noi. De exemplu, prietenul vostru vă vorbește despre moartea recentă a mamei sale. Voi nu v-o imaginați pe mama lui murind. În schimb, vă amintiți despre o moarte care a contat pentru voi sau vă imaginați ce ați simți dacă ar muri propria voastră mamă. Ca să ascultăm cu adevărat, ca în viața reală, trebuie să potrivim gândurile celeilalte persoane cu unele similare cu ale noastre. Așa încercăm să înțelegem și să relaționăm cu realitatea emoțională a celorlalți.

Funcția IMAGINILOR INTERIOARE este să fie folosite nu fizic, ci, mai degrabă, emoțional, pentru a crea o copie a imaginilor utilizate în dialog.

La clasă, Michael Ralph, un actor din filmul *Rulles of atraction (Legile atracției)* și din serialul de succes *The Bernie Mac Show* a jucat o scenă din *The Dutchman* (*Olandezul*) de LeRoi Jones, o piesă despre o rasistă și un afro-american care

merg cu metroul. La începutul piesei, femeia pare că-l seduce pe bărbat, dar, pe măsură ce povestea continuă, pasiunea ei se transformă în mânie — mai întâi foloseşte remarce extrem de rasiste care se transformă treptat într-o furie turbată, care duce la crimă. Michael a citit textul, a ascultat remarcele fanatice ale personajului şi a decis să folosească rasismul ca IMAGINE INTERIOARĂ. Orice persoană de culoare din America a trăit experienţa rasismului. E o chestiune foarte delicată şi reprezenta o alegere de IMAGINE INTERIORĂ foarte solidă. Totuşi, ştiam că Michael avea şi o altă soluţie, mai aproape de sufletul lui. Din pricina unor probleme juridice, nu-şi putea vedea fiul, care locuia la 3 000 de mile distanţă. Folosindu-se mai degrabă de lupta sa de a-şi recupera fiul şi nu de rasism, Michael a dat mai multă intensitate şi o mai mare încărcătură emoţională injuriilor rasiste. De asemenea, l-a motivat mai bine această soluţie pentru a încerca să aibă câştig de cauză în faţa acelei cumplite femei albe, pentru că era în joc apărarea copilului (o nevoie primară enormă). Ca urmare a alegerii unei noi IMAGINI INTERIOARE, interpretarea lui Michael a fost, aşadar, schimbătoare şi impulsivă, pentru că părintele este în stare de orice ca să-şi protejeze copilul.

Transformaţi-vă IMAGINILE INTERIOARE în unele personale

Cumnatul meu este un avocat de renume internaţional care câştigă aproape toate procesele pe care şi le ia. Clienţii lui sunt, de obicei, mari corporaţii. Să reprezinţi cauzele unor mari companii este foarte stimulator. Este o luptă grea, pentru că majoritatea — mai ales juraţii — sunt înclinaţi să ţină cu persoanele fizice, şi nu neapărat cu aceste maşinării ale marilor corporaţii. Şi atunci cum câştigă? Fiecare caz îl raportează la el, la soţia lui şi la copiii săi. Găseşte o cale de a-l personaliza ca şi cum ar trebui să-şi apere familia şi valorile. Procedând astfel, el nu mai luptă pentru o companie lipsită de personalitate, ci pentru ceea ce are el mai drag pe lumea asta. Îşi susţine pledoaria cu argumente serioase şi munceşte ca un nebun. Face asta pentru că ştie că, oricât de altruişti am fi, întotdeauna vom face mai mult pentru noi şi pentru lucrurile care contează pentru noi (adică pentru familie) decât pentru alţii sau pentru idealurile lor.

Am lucrat cu o actriţă la mai multe episoade dintr-un foarte îndrăgit serial de televiziune despre avocaţi. (Nu, nu am să vă spun despre cine este vorba, pentru că aş dezvălui prea mult despre problemele ei personale şi nu ar fi cinstit faţă de ea!) Personajul ei trebuia să se ocupe de un anumit caz pentru o clientă care fusese violată. În scenariul serialului, violul reprezenta un aspect cu o încărcătură personală foarte mare, pentru că şi ea fusese violată, dar nu mersese niciodată la poliţie să depună plângere. Pentru această actriţă problema era să găsească IMAGINILE INTERIOARE ale violului. Din fericire, ea nu trecuse printr-o asemenea experienţă. I-am explicat că violul nu este doar o chestiune fizică,

există şi un viol emoţional. Am întrebat-o dacă n-a existat vreun eveniment în viaţa ei în care să se fi simţit violată emoţional. Mi-a povestit că în copilărie fusese supraponderală şi că tatăl ei o critica şi o umilea mereu din cauza acestui exces. Chiar dacă acum este zveltă, şi încă de multă vreme, remarcele neplăcute ale tatălui nu le-a uitat. Se uită uneori în oglindă şi vede pe cineva cumplit de gras şi desfigurat de-a dreptul. A înţeles că într-adevăr fusese violată de cuvintele şi de comportamentul tatălui ei şi, asemenea victimei unui viol sexual, a fost pentru totdeauna transformată, rămânând cu această traumă. A decis să încerce să folosească această experienţă ca IMAGINE INTERIOARĂ. În interpretarea ei, de câte ori pomenea de violul clientei sale şi de al său, îşi imagina momentele cele mai îngrozitoare şi mai umilitoare care s-au petrecut în relaţia cu kilogramele şi cu tatăl ei. Folosind această întâmplare ca IMAGINE INTERIOARĂ, emoţiile ei au ieşit la iveală necontrolat, chiar mai mult decât dacă ar fi fost vorba de un viol sexual.

Alegerile referitoare la IMAGINILE INTERIOARE nu sunt niciodată unidimensionale.

Adam Baldwin, care a jucat în filme cum ar fi *Full Metal Jacket* şi *My Bodyguard,* a fost distribuit într-o piesă în care personajul lui tocmai se hotărâse să se lase de băutură şi deci era perfect „calificat" (aşa cum susţin de obicei alcoolicii) să meargă la o întrunire a Alcoolicilor Anonimi. În povestea personajului său, acesta trebuia să discute despre nedreptăţile din viaţa lui — şi, în special, despre faptul că decisese să se lase de băutură ca să nu-şi mai maltrateze iubitoarea şi răbdătoare nevastă care mai apoi a şi murit. Personajul lui Adam este distrus şi dezorientat. Adam şi cu mine am căutat nişte IMAGINI INTERIOARE potrivite şi asta a fost o mare provocare. Adam nu este alcoolic şi nevasta lui este cât se poate de vie. Trebuia să găsim altceva şi, tot discutând, am ajuns la moartea care l-ar fi distrus în egală măsură cu cea a fiinţei iubite.

Adam jucase într-un serial, *Fire Fly,* creat de Joss Whedon, pe care îl făcuse celebru *Buffy The Vampire Slayer* (*Buffy, spaima vampirilor).* Toată lumea îşi pusese mari speranţe în acest serial. Era foarte bine scris şi Adam avea cel mai bun rol din cariera lui. Mai era şi faptul că Whedon, care mai avea un serial de succes la activ, era direct implicat, ceea ce făcea ca acest rol să-i permită lui Adam să aibă cu ce să-şi întreţină nevasta şi cei trei copii, să-i hrănească, să-i îmbrace şi să trăiască având un acoperiş deasupra capului pentru foarte multă vreme. Adam, de asemenea, simţea că a dat de un rol despre care un actor este dispus să recunoască faptul că e o raritate. Îi plăceau toţi ceilalţi membri ai echipei, îi îndrăgea ca pe propria sa familie. Dar, după numai un sezon, serialul a fost întrerupt. Adam era distrus. Era o pierdere enormă, de parcă ar fi pierdut pe cineva drag. Ca IMAGINE INTERIOARĂ *Fire Fly* furniza nişte elemente similare unei neveste bune — siguranţă, iubire, stimulare, afecţiune şi protecţie. Moartea acestui serial şi, ca urmare, comportamentul lui extrem de morocănos când îşi aducea aminte de „deces" erau ideale pentru a fi folosite ca IMAGINE INTERIOARĂ

multidimensională. Acest lucru îi permitea să trăiască momentul şi să simtă o durere ascuţită şi pătrunzătoare.

IMAGINILE INTERIOARE transformă o experienţă negativă din viaţa voastră într-una pozitivă.

Când lucram cu o actriţă renumită (pentru motive evidente, n-am să-i dau numele) la un thriller, personajul său trebuia să treacă printr-o experienţă cumplită, şi anume copilul ei nenăscut să-i fie smuls din trup. Avea nevoie de o IMAGINE INTERIOARĂ care să recreeze trauma puternică a unei mame care-şi pierde copilul într-un mod extrem de violent. Lucram deja de mulţi ani împreună şi ştiam că făcuse un avort. Această experienţă îi produsese o suferinţă acută care a făcut-o să tremure necontrolat şi să izbucnească în hohote de plâns involuntare în timp ce vorbea despre ea. I-am sugerat să folosească avortul ca IMAGINE INTERIOARĂ pentru scena respectivă. S-a străduit să retrăiască mânia, tristeţea, groaza şi cumplita vină pe care o resimt majoritatea femeilor când trebuie să-şi avorteze copilul nenăscut. Deşi uneori este necesar, avortul poate fi cauza unei mari lupte interioare. Şi indiferent dacă după părerea voastră este adevărat sau nu, multe femei, dar şi bărbaţi consideră că ar fi vorba de o crimă în care îţi ucizi propriul copil. Dacă aţi trecut printr-un avort sau, ca bărbat, aţi suferit în urma avortării copilului vostru, încercaţi să găsiţi o cale ca să folosiţi această experienţă în munca voastră interioară. O să descoperiţi că acest lucru o să vă aducă o rezolvare a problemei voastre emoţionale.

IMAGINILE INTERIOARE sunt extrem de eficiente când trebuie să lucraţi cu un text care abundă în termeni ai unui limbaj de specialitate, indiferent dacă e vorba de termeni politici, financiari, psihologici sau cine ştie ce altă bolboroseală ştiinţifică ori tehnică.

Producătorii serialului *Star Trek: Deep Space Nine* m-au angajat ca să fac cât mai credibil personajul lui Dax, interpretat de Terry Farrell. Producătorii mi-au descris ce ar fi vrut ei să vadă: „Dax este un vierme de 300 de ani, care a fost cândva bărbat şi între timp a devenit o femeie senzaţională. Ea este înţeleaptă (pentru că e atât de bătrână) şi deloc afectată de problemele sexuale (din nou pentru că este bătrână) — prea înţeleaptă, de fapt, ca să mai aibă simţul umorului".

Le-am spus: „Bine, nici o problemă... Mi se pare logic". Pe mine nu mă impresionează atât de tare un subiect ştiinţifico-fantastic, aşa cum se întâmplă cu cei care fac parte din autointitulata populaţie „Trekkie"*, dar ştiu că, pentru a îndrăgi un personaj, trebuie să ne putem identifica noi înşine cu el, sub o formă sau alta. Ceea ce producătorii îşi doreau era ca Dax să fie un personaj pe care

* *Trekkie* (AE), fan al serialului SF *Star Trek*. (n. red.)

publicul să-l iubească şi, în acelaşi timp, să rămână o creatură ştiinţifico-fantastică. Această combinaţie se putea obţine doar umanizând-o pe Dax, furnizându-i echivalente pământeşti caracteristicilor sale de extraterestră, astfel încât toţi cei care încă mai locuiesc pe planeta Pământ (şi în special familiile care participă la sondajele Nielsen* făcute pentru a stabili rating-urile) s-o poată înţelege şi să se poată identifica personal cu ea. Folosind IMAGINILE INTERIOARE, i-am furnizat lui Dax sexualitatea (o forţă primară cu care oricine se identifică), simţul umorului (umorul le surâde multora) şi am reuşit să personalizăm bălmăjeala tehnologică (astfel încât nişte cuvinte precum „supernovă", „pulsar" sau „quarc" să pară cuvinte obişnuite). Producătorii au văzut progresele lui Terry după numai câteva zile şi au fost încântaţi. Se pare că, umanizând extraterestrul, au obţinut „exact ce-şi doreau". Nu urmăream în mod special să sfidăm conducerea. Şi ei voiau o interpretare ideală, care să portretizeze corect viziunea personajului şi să inspire un public cât mai larg să vibreze în prezenţa sa. Nefiind actori de meserie, producătorii adesea nu folosesc limbajul potrivit ca să descrie ce-şi doresc. Aşadar, de voi depinde să traduceţi aceste cuvinte într-o interpretare grandioasă, introducând coeficientul uman (pe voi înşivă), făcându-l palpitant şi dându-le producătorilor, regizorilor şi publicului posibilitatea să se identifice cu personajul.

Pentru IMAGINILE INTERIOARE faceţi alegerile cele mai la îndemână, dar care au cea mai mare miză

Folosirea evenimentelor dureroase recente din viaţa voastră vă menţine proaspeţi pentru că încă nu vă daţi seama de încrengăturile felului în care se vor rezolva de la sine. Ideea este nu doar să vă preocupe găsirea IMAGINILOR INTERIOARE care să dea o interpretare reală, ci şi descoperirea imaginilor care sunt cele mai schimbătoare şi mai riscante.

Încercaţi diferite soluţii pentru IMAGINILE INTERIOARE.

Ca şi în cazul celorlalte instrumente, nu decideţi doar la nivel intelectual ce ar putea merge. Doar încercând diverse IMAGINI INTERIOARE le veţi descoperi pe cele mai eficiente. Când repetaţi şi interpretaţi, dacă aţi ales IMAGINI INTERIOARE insuficient de puternice, ele vor dispărea — adică nu vă vor mai rămâne în gând. În schimb, alegerile corecte *vor rămâne*. Nu-i nevoie să vă gândiţi prea mult la ele — imaginile vor ieşi la suprafaţă de la sine şi se vor manifesta chiar şi în plan fizic. Veţi constata chiar că alegerea unei IMAGINI INTERIOARE puternice vă va amplifica sentimentele.

---

* Nielsen este denumirea celui mai folosit sistem de măsurare a audienţei unui anumit program sau a unei anumite emisiuni TV. Inventat de Arthur Nielsen (1897–1980) în 1940, acest sistem este în prezent dezvoltat de compania Nielsen Media Research în peste patruzeci de ţări. (n. red.)

Toată lumea are o multitudine de experiențe semnificative la care poate apela și fiecărei experiențe în parte îi corespund o mulțime de imagini. Majoritatea trăim temeri cu care am putea umple câteva volume. Aruncați o privire în propria voastră cutie a Pandorei și veți găsi IMAGINI INTERIOARE bune și puternice.

NOTAREA ALEGERILOR DE IMAGINI INTERIOARE ÎN PAGINA SCENARIULUI: APLICAȚIE PRACTICĂ

Pentru a stabili ce IMAGINI INTERIOARE veți alege, scrieți cu creionul posibilele soluții pe marginea textului, ca să puteți șterge dacă vă răzgândiți (ceea ce veți și face adesea). Scrieți de mână fiecare IMAGINE INTERIOARĂ exact sub cuvântul sau cuvintele care o însoțesc.

Pentru a demonstra cum se aplică IMAGINILE INTERIOARE, să vedem cum a utilizat personal unul dintre studenții mei acest instrument, interpretând rolul lui Jack din piesa lui Oscar Wilde *The Importance of Being Earnest* (*Ce înseamnă să fii onest)* în care ne este descrisă povestea a doi tineri, Jack Worthing și Algernon Moncrieff. Jack și Algernon consideră că duc o viață plicticoasă, așa că își inventează un frate imaginar, pe Ernest, pentru a scăpa de plictiseală și pentru a trăi niște povești palpitante și romantice. Jack îl folosește pe fantomaticul „Ernest" ca scuză pentru a pleca din plicticoasa lui casă de la țară, ceea ce îi permite să zburde la oraș și să-și petreacă timpul cu iubita lui, Gwendolen. Cum minciunile întotdeauna se întorc până la urmă împotriva ta, înșelătoria lui Jack și a lui Algernon e pe cale să amenințe relația lui Jack cu Gwendolen.

CE ÎNSEAMNĂ SĂ FII ONEST

Oscar Wilde

(Actul I, Scena I)

(Un salonaș din apartamentul lui Algernon din Half Moon Street. Camera este mobilată luxos și cu gust. În camera alăturată se aude un pian. Intră Algernon.)

ALGERNON

Ce mai faci, dragul meu Ernest? Ce te aduce la oraș?

JACK

Am venit de plăcere. De ce altceva ar veni cineva? Ca de obicei mănânci, Algi!

ALGERNON

(înțepat):

Din câte știu eu, se obișnuiește în lumea bună să se ia o gustare la ora 5.00. Pe unde ai umblat de joia trecută încoace?

JACK

Pe la țară.

ALGERNON

Ce naiba faci acolo?

JACK

Când eşti la oraş, te distrezi. Când eşti la ţară, îi distrezi pe alţii. Este extrem de plicticos.

ALGERNON

Şi pe cine distrezi, mă rog?

JACK
(plutitor):

Pe vecini. Pe vecini.

ALGERNON

La tine, în Shropshire, sunt vecini drăguţi?

JACK

De-a dreptul îngrozitori! N-am vorbit în viaţa mea cu absolut nici unul.

ALGERNON

Îmi dau seama cât ai putut să-i distrezi! Apropo, aşa se cheamă comitatul tău, Shrophire, nu-i aşa?

(*ALGERNON ia un sendviş.*)

JACK

Ce? Shropshire? Da. Desigur. Hei! Ce-i cu toate ceştile astea? Ce-i cu sendvişurile cu castravete? Ce rost are o asemenea extravaganţă pentru cineva atât de tânăr? Cine vine la ceai?

ALGERNON

Doar mătuşa Augusta şi Gwendolen.

JACK

Absolut încântător!

ALGERNON

Da, totul pare perfect, dar mă tem că mătuşa Augusta n-o să fie de acord cu prezenţa ta.

JACK

Aş putea să întreb de ce?

ALGERNON

Dragul meu prieten, felul în care flirtezi cu Gwendolen e de-a dreptul o ruşine. E aproape la fel de rău ca felul în care Gwendolen flirtează cu tine.

JACK

Sunt îndrăgostit de Gwendolen. Am venit special în oraş ca s-o cer de nevastă.

ALGERNON

. Şi eu care credeam că ai venit de plăcere... Asta-i mai degrabă o afacere.

JACK

Cât de lipsit de romantism poţi să fii!

ş.a.m.d.

În rolul lui Jack, OBIECTIVUL GLOBAL al lui Michael a fost „s-o fac pe Gwendolen să mă iubească". OBIECTIVUL SCENEI era „să te fac pe tine (Algernon) să mă ajuţi să obţin iubirea lui Gwendolen". Michael l-a folosit ca SUBSTITUIRE pentru Algernon pe prietenul lui, Tom. Acesta l-a prezentat Samanthei, o fată pentru care Michael nutrea o pasiune neîmpărtăşită şi pe care Michael a folosit-o ca SUBSTITUIRE a personajului Gwendolen. Să luăm, aşadar, această scenă şi să notăm IMAGINILE INTERIOARE personale ale lui Michael sub cuvintele care însoţesc aceste IMAGINI INTERIOARE şi pe care le vom scoate în evidenţă prin subliniere. Nu uitaţi: IMAGINILE INTERIOARE includ şi imaginile mentale ale persoanei, locului, obiectelor sau întâmplărilor despre care vorbiţi sau despre care auziţi de la cealaltă persoană.

CE ÎNSEAMNĂ SĂ FII ONEST

Oscar Wilde

(Actul I, Scena I)

(Un salonaş din apartamentul lui Algernon din Half Moon Street. Camera este mobilată luxos şi cu gust. În camera alăturată se aude un pian. Intră Algernon.)

ALGERNON

Ce mai faci, dragul meu Ernest? Ce te aduce la oraş?

Microstick, porecla lui Michael *Hollywood*

pe care nu vrea s-o spună nimănui

în, afară de prieteni.

JACK

Am venit de plăcere. De ce altceva ar veni cineva?

sex, droguri şi rock-and-roll

Ca de obicei mănânci, Algi!

Bei whisky.

ALGERNON

(înţepat)

Din câte ştiu eu, se obişnuieşte în lumea bună

prietenii buni

să se ia o gustare la ora 5.00,

bea alcool la 5.00 după-amiaza

Pe unde ai umblat de joia trecută încoace?

JACK

Pe la țară
Valea Van Nuys.

ALGERNON

Ce naiba faci acolo?

JACK

Când ești la oraș, te distrezi.
Hollywood
Când ești la țară, îi distrezi pe **alții**.
cei din suburbii.
Este extrem de plicticos.
bowling și mâncat la Denny's

ALGERNON

Și pe cine distrezi, mă rog?
pe cei din suburbii

JACK

(plutitor):

Pe vecini. Pe vecini.
familii plicticoase, nu celibatari

ALGERNON

La tine, în Shropshire, sunt vecini drăguți?
Valea Van Nuys *familii*

JACK

De-a dreptul îngrozitor! N-am vorbit în viața mea cu absolut nici unul.

ALGERNON

Îmi dau seama cât ai putut să-i distrezi. Apropo, așa se cheamă comitatul tău, Shrophire, nu-i așa?
Valea Van Nuys

(*Algernon ia un sendviș.*)

JACK

Ce? Shropshire? Da. Desigur. Hei! Ce-i cu toate cestile astea?
Valea Van Nuys *pahare de plastic*
Ce-i cu sendvișurile cu castravete astea?
whisky foarte scump Chivas Regal?
Ce rost are o asemenea extravaganță pentru cineva atât de tânăr? Cine vine la ceai?
la băută

ALGERNON

Doar mătușa Augusta și Gwendolen.
Kim, cea mai bună *Samantha*
prietenă a Samanthei.

JACK

Absolut încântător!

ALGERNON

Da, totul pare perfect, dar mă tem că mătuşa Augusta
Kim, care îl urăşte pe Michael
n-o să fie de acord cu prezenţa ta.

JACK

Aş putea să întreb de ce?

ALGERNON

Dragul meu prieten, felul în care flirtezi cu Gwendolen
Samantha
este absolut o ruşine. E aproape la fel de rău ca modul în care Gwendolen flirtează cu tine.
Samantha

JACK

Sunt îndrăgostit de Gwendolen. Am venit special în oraş
Samantha *Hollywood, unde locuieşte Samantha*
ca s-o cer de nevastă.
să-i propun Samanthei să fie iubita mea

ALGERNON

Şi eu care credeam că ai venit de plăcere...
sex la întâmplare
Asta-i mai degrabă o afacere
o prostie.

JACK

Cât de lipsit de romantism poţi să fii! ş.a.m.d.

În vreme ce Michael lucra la scenă, la clasă, a descoperit că o parte dintre IMAGINILE INTERIOARE erau eficiente, iar altele mai puţin eficiente. După fiecare repetiţie, el le schimba cu partenerul pe cele mai puţin eficiente şi încerca altele despre care credea că vor merge mai bine. Munca nu este terminată până când fie n-aţi încheiat filmările, fie nu se mai joacă piesa. Există mereu noi locuri în care puteţi ajunge şi care v-ar putea schimba şi îmbunătăţi interpretarea unui personaj. Actoria este o experienţă infinită. Întotdeauna există ceva în plus de învăţat şi de experimentat. Niciodată nu se ajunge la sfârşit, nici măcar atunci când ni se pare că am făcut-o.

Capitolul VI

Instrumentul 6
INTENŢII ŞI ACŢIUNI

INTENŢIA este reprezentată de schimbarea unui gând în mintea noastră. *ACŢIUNILE* sunt miniOBIECTIVELE ataşate fiecărei INTENŢII. *INTENŢIA* şi *ACŢIUNILE* sunt diversele abordări pe care le poate folosi cineva pentru a atinge *OBIECTIVUL SCENEI.*

De câte ori se schimbă un gând în scenariu, se schimbă şi INTENŢIA

Puneţi paranteze drepte acolo unde începe şi acolo unde se încheie fiecare [INTENŢIE]. Câte INTENŢII există în următorul dialog?

> „De ce m-ai rănit, aşa cum m-ai rănit? Nu, nu-mi răspunde... ştiu. Pentru că nu-ţi pasă. Nu ţi-a păsat niciodată. Şi ştii ceva? Nici mie nu-mi pasă. Chiar de două ori mai mult nu-mi pasă. Uite aşa!"

Există trei INTENŢII:

> „[De ce m-ai rănit, aşa cum m-ai rănit?] [Nu, nu-mi răspunde... ştiu. Pentru că nu-ţi pasă. Nu ţi-a păsat niciodată.] [Şi ştii ceva? Nici mie nu-mi pasă. Chiar de două ori mai mult nu-mi pasă. Uite aşa!]"

INTENŢIA poate fi un cuvânt, o replică, ba chiar o pagină întreagă de dialog. Criteriul pentru stabilirea unei INTENŢII se modifică atunci când dialogul indică un nou gând. Ca şi în cazul celorlalte instrumente actoriceşti, nu există definiţii absolute. Ceea ce pare o schimbare de INTENŢIE (un gând) în analiza textului iniţial se poate transforma în momentul în care îl exprimi cu glas tare. Schimbarea de INTENŢIE poate fi diferită, în funcţie de felul în care celălalt actor (actori) vă răspunde. Întotdeauna fiţi deschişi la posibilitatea schimbării

INTENȚIILOR. Fiți deschiși și disponibili și încercați să folosiți orice alegeri care vă vor menține prezenți în dialog. Gândiți-vă la analizarea INTENȚIEI ca la o schiță de la care pornind se poate realiza un tablou, ca la o bază solidă care vă va ajuta să faceți modificările firești, de moment, care se vor ivi când acțiunea propriu-zisă se va încinge.

ACȚIUNILE sunt mini-OBIECTIVE, diversele abordări pe care le alegeți pentru a obține un cât mai eficient OBIECTIV AL SCENEI. ACȚIUNILE sunt realizate atât verbal, cât și comportamental.

INTENȚIILE și ACȚIUNILE produc o distincție între diversele tactici pe care le abordați pentru atingerea OBIECTIVULUI SCENEI. Cu alte cuvinte, INTENȚIILE și ACȚIUNILE sunt mini-OBIECTIVE. Sunt mult mai precis definite în cuvinte decât OBIECTIVUL SCENEI și trebuie să poată justifica următoarea mișcare necesară pentru *a vă atinge* OBIECTIVUL SCENEI.

Dacă OBIECTIVUL SCENEI este „să te fac să-mi dai o slujbă", există multe căi pe care le pot aborda ca să te fac să-ți dorești asta. Prin cuvinte și comportament, ACȚIUNEA pentru o primă INTENȚIE poate fi „să te fac să râzi". Prin cuvinte și comportament, ACȚIUNEA pentru a doua INTENȚIE poate fi „să te impresionez cu CV-ul meu". Prin cuvinte și comportament, ACȚIUNEA pentru o a treia INTENȚIE poate fi „să te uluiesc cu inteligența mea". Prin cuvinte și comportament, ACȚIUNEA pentru o a patra INTENȚIE ar putea fi „să te fac să ai încredere în mine".

Dacă veți folosi INTENȚIILE și ACȚIUNILE pentru a vă influența partenerul, veți reuși, totodată, să vă atingeți OBIECTIVUL SCENEI printr-o vastă gamă de comportamente umane. INTENȚIILE și ACȚIUNILE conferă scenei varietate și diversitate, neafectând doar felul în care veți spune cuvintele, ci și comportamentul vostru. Pe măsură ce veți urmări o INTENȚIE și o ACȚIUNE din punct de vedere verbal, veți descoperi că trupul vostru se simte obligat să intre în această urmărire. Astfel se creează comportamentul.

Ca și OBIECTIVUL SCENEI, INTENȚIILE și ACȚIUNILE trebuie exprimate astfel încât să producă o reacție, să afecteze partenerul, pentru ca între voi și cel alături de care apăreți într-o scenă să nu se spună doar niște cuvinte golite de emoție.

Dacă veți folosi INTENȚIILE și ACȚIUNILE pentru a afecta cealaltă persoană, veți reuși să creați o interpretare care se va schimba de la un moment la altul. Dacă nu vă veți propune să produceți o schimbare sau un răspuns emoțional în partener, veți ajunge să cădeți foarte repede în capcana memorării unui fel de a fi. Acest lucru nu este tipic uman. Pentru că, de fapt, în interpretarea voastră

actoricească vă doriți să copiați acea parte din viața voastră reală care aparține subconștientului, neintenționalului și neplanificatului, deoarece doar astfel veți reuși să produceți rezultate imprevizibile și spontane.

INTENȚIILE și ACȚIUNILE vă permit să fiți mereu autentici și sută la sută prezenți în ceea ce spuneți și faceți.

Când folosiți o INTENȚIE sau o ACȚIUNE pentru a obține o reacție, acest lucru nu poate fi planificat. Nu aveți de unde să știți cum o s-o spuneți (pentru că vă concentrați mai degrabă pe cealaltă persoană decât pe voi), dar nici nu știți cum va reacționa cealaltă persoană sau cum veți reacționa *voi* la reacția persoanei și mai apoi care va fi reacția ei la reacția voastră.

Nevoia voastră de a reacționa în raport cu cealaltă persoană (INTENȚIE și ACȚIUNE) face ca aceasta să se simtă necesară și importantă.

Dacă nu solicitați o reacție din partea celuilalt actor/celorlalți actori, le reduceți importanța și vă micșorați capacitatea de a vă atinge OBIECTIVUL SCENEI. Aproape toată lumea a trăit experiența unei petreceri unde vine cineva și vă întreabă: „Hei, ce faci?" Dar, de fapt, nici nu vă privește, nici nu așteaptă vreun răspuns de la voi, ci își vede de drum sau aruncă o privire prin încăpere după alți musafiri care ar putea fi mai importanți/mai sexy/mai interesanți. Ce simțiți? Vă simțiți prost, neînsemnați, de parcă nici n-ați fi acolo, nu-i așa? Asta-i faceți și voi celuilalt actor (sau directorului de casting la o audiție) când spuneți replica și nu reușiți să comunicați, fiindcă nu vă pasă dacă veți da naștere unei reacții sau nu.

Folosind același discurs pe care l-am fragmentat în INTENȚII, haideți să ne jucăm acum cu câteva ACȚIUNI posibile și care derivă din el:

> „[De ce m-ai rănit, așa cum m-ai rănit?]
>
> [Nu, nu-mi răspunde... știu. Pentru că nu-ți pasă. Nu ți-a păsat niciodată.]
>
> [Și știi ceva? Nici mie nu-mi pasă. Chiar de două ori mai mult nu-mi pasă. Uite așa!]"

Iată câteva posibile alegeri de INTENȚII și ACȚIUNI, alegeri care vă vor permite să rămâneți fideli nevoii exprimate de OBIECTIVUL SCENEI: „să te fac să rămâi cu mine":

- PRIMA INTENȚIE: „De ce m-ai rănit, așa cum m-ai rănit?"
  ACȚIUNEA: „să te fac să mă ajuți să înțeleg".
  Sau: „să te fac să mă alini".
  Sau: „să te fac să te simți vinovat/vinovată".

• A DOUA INTENȚIE: „Nu, nu-mi răspunde... știu. Pentru că nu-ți pasă. Nu ți-a păsat niciodată".
ACȚIUNEA: „să te fac să mă calmezi".
Sau: „să te fac să recunoști că am dreptate".
Sau: „să te fac să-mi spui că nu e adevărat".

• A TREIA INTENȚIE: „Și știi ceva? Nici mie nu-mi pasă. Chiar de două ori mai mult nu-mi pasă. Uite așa!"
ACȚIUNEA: „să te fac să simți durerea mea".
Sau: „să te provoc să-mi răspunzi".
Sau: „să te sperii fiindcă o să crezi că s-a terminat".

Aceste alegeri de INTENȚII și ACȚIUNI sunt toate astfel exprimate în cuvinte, încât fiecare să urmărească obținerea unei reacții și să se stabilească o interacțiune cu cealaltă persoană, pentru ca astfel să se ajungă la o relație.

Citiți din nou aceste replici, dar de data asta spuneți-le cu glas tare, încercând fiecare alegere de INTENȚIE și ACȚIUNE pentru dialog.

Încercați să vedeți în ce măsură ceea ce spuneți prin replici și prin comportament se modifică la fiecare nouă alegere de INTENȚIE și ACȚIUNE. Alegerile anterioare sunt doar câteva posibilități. Există diverse alte căi prin care puteți atinge un OBIECTIV AL SCENEI precis, respectiv „să te fac să rămâi cu mine".

Următoarele exemple exprimă aceleași sentimente, dar nu generează aceeași reacție. Sunt mult mai puțin eficiente:

• PRIMA INTENȚIE: „De ce m-ai rănit, așa cum m-ai rănit?"
ACȚIUNEA: „vreau să înțeleg".
Sau: „sunt trist/tristă".
Sau: „cred că ești vinovat/vinovată".

• A DOUA INTENȚIE: „Nu, nu-mi răspunde... știu. Pentru că nu-ți pasă. Nu ți-a păsat niciodată".
ACȚIUNEA: „să fiu calm/calmă".
Sau: „cred că am dreptate".
Sau: „nu vreau să cred asta".

• A TREIA INTENȚIE: „Și știi ceva? Nici mie nu-mi pasă. Chiar de două ori mai mult nu-mi pasă. Uite așa!"
ACȚIUNEA: „să simți durerea".
Sau: „mă simt provocat/provocată".
Sau: „s-a terminat".

Acestea sunt sentimente, nu INTENȚII sau ACȚIUNI. Sentimentele nu provoacă o reacție. Dacă veți folosi acest mod de a exprima INTENȚIILE și ACȚIUNILE înseamnă că n-aveți nevoie ca partenerul să interacționeze cu voi.

Puteți trăi aceste sentimente și singuri. Exprimarea ACȚIUNILOR ca sentimente inactive poduce un rezultat introspectiv, precum și o realitate fără scop, fără nevoia sau dorința de interacțiune umană. Prin urmare, nu se va stabili nici un fel de relație și nici un fel de mișcare.

ACȚIUNILE au puterea de a schimba sensul și intenția

Dacă veți folosi INTENȚIILE și ACȚIUNILE veți avea libertatea să descoperiți căi mai interesante și unice de a vă interpreta și de a vă rosti replicile dintr-un dialog. Fără INTENȚII și ACȚIUNI, riscați să faceți o lectură banală și doar în litera, nu și în spiritul textului. În sine, planul vostru pare destul de clar. Dar să vedem ce se întâmplă când facem un schimb între INTENȚIE și ACȚIUNE. Încercați să spuneți: „te urăsc" pentru următoarea acțiune:

„Ca să te fac să râzi."

E vreo diferență față de gândul vostru inițial? Și acum spuneți pentru:

„Să te fac să-ți recunoști vina."

Acum are un cu totul alt sens, nu-i așa? Bine! Și acum spuneți pentru:

„Să te fac să mă alini."

Ați înțeles ideea, desigur. INTENȚIA și ACȚIUNEA pe care le alegeți determină ceea ce încercați să comunicați, indiferent de cuvintele propriu-zise pe care le rostiți. INTENȚIA și ACȚIUNEA fac să se schimbe radical înțelesul cuvintelor. Ați spus vreodată „te iubesc" când, de fapt, ați fi vrut (ca INTENȚIE și ACȚIUNE) să convingeți persoana respectivă să facă sex cu voi? Comparați această lectură a replicii cu momentul în care ați spus „te iubesc" și ceea ce doreați, de fapt, să obțineți ca INTENȚIE și ACȚIUNE era să o convingeți pe cealaltă persoană să spună „și eu te iubesc". Sau când ați spus „te iubesc" și doreați ca partenerul „să râdă de absurditatea ideii" (INTENȚIE și ACȚIUNE). Așadar, înțelegeți acum de ce, dacă un actor spune „te urăsc" sau „te iubesc" folosind ideile cele mai evidente și mai negru pe alb despre ceea ce înseamnă „te urăsc" și „te iubesc", de fapt, ratează și pierde toate celelalte posibilități — nuanțele de gri — care există între negru și alb.

Întrebați-vă „ce vreau să câștig (care este OBIECTIVUL SCENEI)?"
și „Care este cel mai bun și mai eficient comportament (atât verbal, cât și gestual) care să mă ajute să obțin asta (care sunt INTENȚIILE și ACȚIUNILE)?"

ACȚIUNILE trebuie să sprijine OBIECTIVUL SCENEI și să creeze un fir care să țească întreaga scenă. Cu cât vă veți strădui mai mult să obțineți

OBIECTIVUL SCENEI, INTENȚIE cu INTENȚIE și ACȚIUNE cu ACȚIUNE (folosind diverse abordări și tactici de vorbire și de comportare), și cu cât veți înțelege mai mult că încă *nu* v-ați atins OBIECTIVUL SCENEI, cu atât veți fi mai hotărâți să vă străduiți mai tare pentru a-l îndeplini. Astfel veți da naștere unui crescendo care va încununa scena respectivă. De asemenea, folosind cele mai eficiente alegeri de INTENȚII și ACȚIUNI, trebuie să faceți astfel încât celălalt personaj *să-și dorească* să vă ofere ceea ce vreți să obțineți.

Jennifer Beals n-a uitat acest lucru și a obținut niște rezultate remarcabile când am lucrat împreună la o anumită scenă dintr-un episod din *The L word*, un serial care vorbește despre viața femeilor *gay* și despre toate încercările și inevitabilele traume cu care se confruntă acestea într-o lume plină de homofobi și intoleranță. Într-una dintre scene, personajul lui Jennifer, Bette, este oaspetele unui talk-show și se angrenează într-o discuție foarte încinsă cu Faye Buckley, personajul negativ al acestui episod. Faye are o atitudine agresivă, susținând că expoziția de artă a lui Bette este una pornografică.

La sfârșitul scenei, personajul lui Faye merge chiar mai departe și lovește sub centură, folosind niște informații intime despre Bette și exclamând:

> „Biblia condamnă homosexualitatea, Bette. De aceea Dumnezeu i-a luat copilul nenăscut amantei tale lesbiene. Copilul va fi scutit de umilințele cărora ar fi fost supus dacă ar fi fost născut într-o familie cu un stil de viață nelalocul lui. Copilul a avut mare noroc că nu s-a mai născut."

Bette își ia revanșa spunând despre Faye că este un monstru și scoțând la iveală o înregistrare video în care fiica adolescentă a lui Faye joacă într-un film porno, un film pe care Faye a încercat cu disperare să-l ascundă. ACȚIUNEA pentru INTENȚIA în care Bette spune „monstru" și arată înregistrarea video poate fi considerată una de răspuns imediat la ofensa adversarei. Dar OBIECTIVUL SCENEI lui Bette este „să te fac pe tine (publicul) să nu fii de partea lui Faye". Dacă Bette ar fi acționat cu răutate și dispreț, ar fi putut părea plină de cruzime. Cea mai eficientă cale ca să-și atingă OBIECTIVUL SCENEI era să fie mai presus de vorbele usturătoare ale lui Faye. Am folosit următoarea ACȚIUNE pentru această INTENȚIE: „ca să te ajut pe tine [Faye] să înțelegi cât de crudă ai fost", pentru că ea a spus cu blândețe „monstru" (în loc să acționeze așa cum ar fi fost firesc și să-i răspundă pe același ton, a ales să nu dea drumul unei explozii de furie ineficiente), și a strecurat cu înțelegere caseta pe masa lui Faye cât s-o vadă și aceasta. Dacă Bette ar fi răspuns provocator și ar fi alimentat furia lui Faye, publicul nu ar mai fi avut înțelegere pentru ea. Folosind aceste INTENȚII și ACȚIUNI, Jennifer a creat simpatie pentru personajul lui Bette, un personaj pe care noi, publicul telespectator, l-am susținut pe tot parcursul episodului.

Aplicați INTENȚIILE și ACȚIUNILE inclusiv momentelor nonverbale

Într-o ceartă cu ființa iubită puteți ieși ca o furtună pe ușă, trântind-o în urma voastră. Chiar dacă nu spuneți nimic, tot urmăriți o INTENȚIE și o ACȚIUNE: „să te fac să mă împiedici să plec". Cel mai adesea, cu cât trânteşti mai tare și mai violent ușa, cu atât îți dorești mai mult ca iubitul să vină după tine și să te oprească, pentru că asta ar demonstra că te iubește. Astfel, INTENȚIA și ACȚIUNEA devin „să te fac să mă oprești să plec", ceea ce își găsește locul în imaginea de ansamblu a OBIECTIVULUI SCENEI: „să-mi demonstrezi că mă iubești".

În cadrul unui OBIECTIV AL SCENEI care este „să te fac să-ți asumi vina", INTENȚIA și ACȚIUNEA pot fi: „să te fac să recunoști că te simți vinovat", „să te fac să simți durerea mea" sau „să te fac să mă calmezi". *Ca personaje* putem încerca să obținem multe lucruri folosind INTENȚIILE și ACȚIUNILE.

Nici chiar atunci când vorbește celălalt actor,
INTENȚIILE și ACȚIUNILE voastre nu trebuie să înceteze.

Când ascultați, trebuie să dați o logică acelor lucruri pe care le doriți de la celălalt personaj — *cu sau fără cuvinte.* Când nu mai vorbiți și vorbește celălalt, trebuie să continuați să încercați să obțineți reACȚIA prin comportament. Nu trebuie să vă opriți doar pentru că vi s-au terminat replicile.

Nu există alegeri bune și rele,
ci doar alegeri eficiente și mai puțin eficiente.

Trebuie să luați în calcul modul de operare specific personajului vostru, adică „cine-sunt-eu"

Nu uitați niciodată de acel cine-sunt-eu al personajului vostru, de modul de operare specific în care personajul va fi mai eficient în atingerea OBIECTIVULUI SCENEI. O femeie seducătoare își atinge scopul (OBIECTIVUL SCENEI) folosindu-și latura sexuală. Un intelectual de obicei își atinge scopul (OBIECTIVUL SCENEI) ajutându-se de jocurile minții și inteligența sa. Un personaj de tip „clovnul clasei" își va folosi umorul ca mod de operare pentru a reuși. Un mafiot, un boxer, un gangster vor utiliza violența și agresivitatea ca să-și atingă scopul și să obțină diverse lucruri. Cu alte cuvinte, nu uitați niciodată *cine* este personajul și *cum* acționează în viață când are de făcut anumite alegeri de INTENȚIE și ACȚIUNE.

Am lucrat cu Jon Voight la filmul *A Dog of Flanders* unde interpreta figura paternă a unui băiat care se socotea orfan. Până la sfârşitul filmului, personajul lui Jon nu ştie că este tatăl biologic al băiatului, pentru că mama acestuia a murit înainte să apuce să-i spună. Pentru a ajuta publicul să accepte finalul poveştii, Jon a folosit toate ocaziile posibile să le arate spectatorilor că era şi putea fi patern cu băiatul. În dialogul spus el a folosit INTENŢII şi ACŢIUNI de genul „să te fac să te simţi în siguranţă", „să te fac să crezi în tine", „să te fac să te simţi protejat", „să te impresionez cu loialitatea mea" şi „să te fac să te simţi iubit". Aceste INTENŢII şi ACŢIUNI au servit ca un fel de „coperte" pentru personajul lui. Când, în final, şi el, şi publicul descoperă paternitatea personajului, aceasta poate fi mai uşor acceptată. Datorită INTENŢIILOR şi ACŢIUNILOR sale, părea logic ca el să fie tatăl biologic.

Trebuie să luaţi în calcul şi modurile de operare ale celorlalte personaje, „cine sunt ei"

De asemenea, trebuie să luaţi în considerare tipul de persoană reprezentat de celălalt personaj, ceea ce vă va ajuta să decideţi *cum* să obţineţi ceea ce doriţi. Celălalt personaj poate fi cineva care să-şi folosească intelectul ca să obţină ceea ce vrea în viaţă. Trebuie să încercaţi să interacţionaţi cu persoana respectivă pe terenul ei, pentru că aşa sunt mai mari şanse să obţineţi ceea ce doriţi în caz că şi el obţine ceea ce doreşte *el*.

INTENŢIA şi ACŢIUNEA trebuie să fie stimulatoare şi bine focalizate

Toate alegerile de ACŢIUNI pe care le faceţi trebuie să provină din sentimentul că aţi avea proverbiala armă la tâmplă. Având în vedere că vă asumaţi riscul cu OBIECTIVUL GLOBAL, OBIECTIVUL SCENEI, OBSTACOLELE, SUBSTITUIREA şi IMAGINILE INTERIOARE, miza trebuie să fie foarte mare pentru voi. Când miza este mare, după cum ştiţi, orice spuneţi sau faceţi este important. Nimic nu este niciodată doar de faţadă. Fiecare *cum*, *de ce* sau *ce* înseamnă ceva. Imaginaţi-vă că faceţi un comentariu superficial când cineva vă ameninţă cu arma la tâmplă. Nu ar fi posibil aşa ceva. Fiecare remarcă, fiecare mişcare contează atunci când încerci să-ţi salvezi viaţa. Fiecare scenă trebuie să fie despre felul în care încercaţi să depăşiţi şi să reuşiţi ceva extrem de preţios sau de plin de miez şi pentru voi. INTENŢIILE şi ACŢIUNILE trebuie să se completeze şi să ducă la realizarea unui scop extrem de important (OBIECTIVUL SCENEI). Acest lucru dă forţă muncii voastre care ajunge o luptă pe viaţă şi pe moarte. Tot ce spuneţi sau faceţi trebuie să ducă la atingerea scopului vostru, făcând să fie imperative INTENŢIILE şi ACŢIUNILE la nivelul întregului text.

Nu vă urmăriți INTENȚIILE și ACȚIUNILE ca și cum ar fi o listă de lucruri ce trebuie îndeplinite și interpretate una după cealaltă, ca un tren în mare viteză.

Prin cuvinte și comportament, urmăriți în mod conștient INTENȚIA și ACȚIUNEA. Decideți dacă ați provocat sau nu reacția dorită. Asumați-vă răspunsul, oricare ar fi el: de a câștiga sau de a pierde INTENȚIA și ACȚIUNEA respectivă pentru a vă alimenta răspunsul pentru următoarea INTENȚIE și următoarea ACȚIUNE. Repetați procesul — INTENȚIE și ACȚIUNE pentru INTENȚIE și ACȚIUNE, reacție la reacție — până ieșiți de pe scenă sau regizorul strigă „Stop!".

De exemplu: să ne imaginăm că trebuie să spuneți un banc și, evident, ACȚIUNEA pentru INTENȚIA respectivă va fi, în mod clar, „să te fac să râzi". Gândiți-vă la toate reacțiile posibile care pot apărea în INTENȚIA și ACȚIUNEA lui „să te fac să râzi" — un râs superior, un râs forțat, un surâs afectat. Unul sonor sau un: „ha, ha, ha, e atât de nostim, încât am uitat să râd". Veți avea o reacție emoțională diferită în funcție de *felul în care reacționează cealaltă persoană la* INTENȚIA și ACȚIUNEA voastră. Dacă partenerul râde, o să vă simțiți nemaipomenit. Dacă însă nu râde, o să vă simțiți groaznic. E important să vă urmăriți INTENȚIA și ACȚIUNEA și apoi să vedeți ce fel de reacție obțineți, încercați să resimțiți plenar reacția aceasta (bună sau rea) și apoi reacționați ca atare.

Încercarea de a obține o reACȚIE vă face să nu fiți cerebrali, ci firești și prezenți în momentul respectiv.

Când sunteți profund concentrat să obțineți o reACȚIE din partea celeilalte persoane, e greu să vă supravegheați, să stabiliți sau să planificați o modalitate de a spune și de a interpreta dialogul. Asta creează spontaneitatea. Gândiți-vă la momentele cu adevărat importante din viața voastră, la o situație în care v-ați dorit atât de tare ceva, încât parcă îi și simțeați gustul. Amintiți-vă cât v-ați concentrat asupra reACȚIEI celeilalte persoane (persoana care v-ar fi putut da ceea ce doreați). Fiecare clipire, privire, inflexiune, limbajul trupului, toate au fost interpretate, răsinterpretate și răs-spuse în mintea voastră pentru a fi, în final, interpretate din nou de către prietenii voștri. Erați hiperconștienți de tot ceea ce spunea sau făcea cealaltă persoană. În aceeași stare trebuie să vă aflați și când jucați.

Puteți repeta INTENȚIA și ACȚIUNEA într-o scenă.

De exemplu, încercați să determinați pe cineva să aibă o relație sexuală cu voi. OBIECTIVUL SCENEI ar fi „să te determin să faci dragoste". Fragmentând dialogul în INTENȚII și ACȚIUNI, puteți să aveți de-a face cu INTENȚIA și

ACȚIUNEA pentru o primă întâlnire de genul „să te tulbur". A doua ACȚIUNE pentru cea de-a doua INTENȚIE ar putea fi „să te impresionez cu performanțele mele sexuale". A treia ACȚIUNE pentru cea de-a treia INTENȚIE ar fi „să te fac să ai încredere în mine" și a patra ACȚIUNE pentru cea de-a patra INTENȚIE ar putea foarte bine să fie „să te tulbur din nou".

Încercați diferitele INTENȚII și ACȚIUNI la repetiții pentru a le identifica pe cele mai eficiente.

Ca și în cazul multor altor instrumente actoricești, nu decideți la nivel intelectual INTENȚIILE și ACȚIUNILE. Îngăduiți-mi să repet: interpretarea actoricească este o formă de artă *fizică*. Ea presupune experimentarea cu glas tare și pe propria piele. Nu veți ști care sunt cele mai eficiente INTENȚII și ACȚIUNI până când nu le veți testa spre a descoperi dacă sunt eficiente și pot da un imbold sau nu pentru următorul OBIECTIV al scenei.

INTENȚIILE și ACȚIUNILE duc la materializarea cuvintelor

Când am început să lucrăm împreună la *The Larry Sanders Show*, una din primele mele remarce către Garry Shandling a fost că trebuie să aibă o interpretare mai mult fizică. Garry s-a format la Hollywood printre comedianții care susțin spectacole de improvizație (*stand-up comedy*). Asta înseamnă că era obișnuit să se bazeze mai ales pe textul amuzant în spectacolele sale. I-am subliniat însă, așa cum fac cu toți studenții mei, că, de obicei, ceea ce ne face să râdem nu este ceea ce spune cineva, ci ceea ce *face* cineva. INTENȚIILE și ACȚIUNILE nu folosesc doar dialogului, ci creează și un comportament care apare odată cu acesta. Când ieșim de la cinema sau de la teatru, de obicei, spunem „mi-a plăcut ceea ce a *făcut* cutare și cutare". Rareori comentăm „mi-a plăcut ceea ce a *spus* cutare sau cutare", referitor la vreo replică.

Unul dintre primele exerciții pe care le-am făcut cu el a fost să-l învăț cum să materializeze fizic cuvintele din text. Am făcut asta folosind INTENȚIILE și ACȚIUNILE. Alegeam o scenă și apoi stabileam care era ACȚIUNEA corespunzătoare fiecărei INTENȚII. După care citeam replica următoare din text, iar el se comporta conform INTENȚIEI și ACȚIUNII, nu se mulțumea să reproducă replicile. Iată o scenă dintr-un episod *Larry Sanders*, care s-a numit „Adolf Hankler". Larry (Garry Shandling) vorbește cu producătorul său, Arthur (Rip Torn), despre fratele său, Stan, care vine în vizită. Larry renunță la talk-show-ul său de televiziune și Jon Stewart (culmea ironiei, interpretat chiar de Jon Stewart!) se presupune că îi va lua locul. Pentru foarte multă vreme, emisiunea lui Larry fusese o obsesie pentru el — muncise 16 ore pe zi, chiar și viața lui

mondenă fiind organizată în funcție de emisiune. Larry e panicat; habar n-are ce-o să facă el cu timpul său după ce emisiunea nu va mai fi. Se îndreaptă spre familie, spre fratelui lui, Stan, sperând să obțină iubirea și sprijinul de care are atâta nevoie, acum, când se simte dintr-odată dezrădăcinat. Stan este impresar, cel puțin așa crede. De fapt, face parte din categoria celor care fac promisiuni fără acoperire și ale căror cuvinte de ordine ar putea fi „cel-care-întotdeauna-are-un-plan-cretin-care-ar-trebui-să-te-îmbogățească-dar-de-fapt-te-aduce-în-sapă-de-lemn-la-azilul-de-săraci". Arthur nu e doar producătorul lui Larry, ci și cel mai bun prieten al lui. El știe că Stan nu e în stare de nimic. Pentru că niciodată nu a fost în stare de nimic. În scena următoare, Arthur încearcă să-l avertizeze pe Larry să se ferească de Stan, indiferent cât de mare nevoie emoțională ar avea de el.

Și acum să luăm scena și s-o fragmentăm în INTENȚII, *indicate de paranteze drepte* și ACȚIUNI (mini-OBIECTIVE sau tactici), pe care va trebui întotdeauna să le scrieți de mână (cu creionul) *pe lateral dreapta*. Acest lucru este necesar pentru a nu se face confuzii cu alte instrumente care ar putea fi scrise pe paginile scriptului. Acestea sunt ideile posibile pentru INTENȚII și ACȚIUNI, din punctul de vedere al lui Larry Sanders. Aceste INTENȚII și ACȚIUNI nu sunt bătute în cuie. Ca orice alte instrumente actoricești, se pot schimba în funcție de interpretarea personală.

Aceste INTENȚII și ACȚIUNI specifice sunt create pentru a stimula atingerea OBIECTIVULUI SCENEI: „să te fac să mă ajuți să mă simt mai bine".

Larry Sanders tocmai a terminat emisiunea și iese din platou când producătorul său, Arthur, îl oprește să-l felicite.

THE LARRY SANDERS SHOW

EPISODUL „Adolf Henkler"

ARTHUR

[Salut, căpitane Sanders! Nava hazului este acum pe mâini bune pentru a ajunge la mal.

Să te fac să râzi.

LARRY

Ți-a zis cineva vreodată că ar trebui să porți o beretă de marinar?

ARTHUR

Da, răposatul Rock Hudson.

LARRY

Asta e altă poveste!]

ARTHUR

[Deci vine frate-tu Stan în oraș?

Să te fac să simți cât de disperat sunt.

LARRY

Stă la mine.]

ARTHUR

[Aha!
Să te fac să nu mă mai judeci.

LARRY

Ce vrei să spui cu asta?

ARTHUR

A, nimic. Îmi exersam chineza. (*Pauză*) Tocmai i-ai trimis un cec?]

LARRY

[Încă le pot folosi pe cele ale companiei.
Să te fac să simți suferința mea.

ARTHUR

Sfatul meu ar fi ca, dacă vrei neapărat o companie costisitoare, să-ți cumperi un câine Shar-pei.]

LARRY

[Atunci vom fi doi cei care vom bea apă din toaletă.]
Să te fac să râzi.

Când Garry şi cu mine am repetat această scenă, i-am dat indicațiile folosindu-mă de dialogul cu Arthur; apoi Garry exprima fără cuvinte, doar fizic, INTENȚIA şi ACȚIUNEA, utilizând IMAGINILE INTERIOARE pe care le selectasem anterior. De observat că modul de operare al lui Larry Sanders este să fie un tip amuzant, astfel încât acțiunea „să te fac să râzi" se repeta. Versiunea care presupunea latura fizică la Garry a dus la un comportament foarte nostim. De îndată ce a reuşit cu succes să materializeze INTENȚIILE şi ACȚIUNILE prin abordarea fizică, am reluat scena folosind INTENȚIILE şi ACȚIUNILE la nivelul dialogului. De astă dată, comportamentul a scos în evidență dialogul, făcându-l de două ori mai eficient. INTENȚIILE şi ACȚIUNILE îl inspiră pe actor în materializarea fizică a dialogului, făcând ca experiența să nu fie una lipsită de profunzime. Testul pentru orice interpretare de calitate este să poți închide sunetul şi să reuşeşti să râzi, să plângi sau să simți ceva, pentru că INTENȚIILE şi ACȚIUNILE scot la iveală intențiile personajului.

Dedicați-vă trup şi suflet INTENȚIILOR şi ACȚIUNILOR

Urmăriți ACȚIUNILE cu îndrăzneală şi fără teamă. Forțați nota. Să nu vă fie frică să materializați îndrăzneț INTENȚIILE şi ACȚIUNILE. Cu cât vă asumați mai multe riscuri şi sunteți mai neînfricați, cu atât rezultatul va fi mai incitant la final.

Am lucrat cu Christian de la Fuente pentru audiția lui și după aceea pentru rolul Memo Moreno din filmul *Driven* (*La viteză maximă*). Christian este din Chile, iar engleza pentru el este a doua limbă. Urmărindu-și fără rezerve INTENȚIILE și ACȚIUNILE, ar fi devenit mai ușor de înțeles, dar și mai eficient. Când l-am pregătit pentru audiția cu Sly Stallone (care interpreta rolul lui Joe), l-am încurajat să se implice cu optimism în INTENȚII și ACȚIUNI, indiferent cât de caraghios i s-ar fi părut când o făcea. Deși marea majoritate a filmului se concentrează pe o poveste cu curse de mașini, una dintre intrigile secundare se referă la faptul că Memo este căsătorit cu fosta soție a personajului Joe. Într-o anumită scenă, Memo se confruntă direct cu Joe care îi este potrivnic. Pentru Christian, să interpreteze o asemenea scenă pornind de la dușmănia pe care i-o purta Joe ar fi fost o alegere destul de nefericită. Mi-am amintit brusc de proverbul „Ferește-mă, Doamne, de prieteni, că de dușmani mă feresc și singur". Atunci i-am dat ca OBIECTIV AL SCENEI „să te fac să mă placi", pentru că, dacă Joe îl va plăcea pe Memo, îi va sabota mai puțin relația cu soția sa. Scena presupunea multe confruntări verbale între Joe și Memo, inclusiv un moment în care Memo spune „vreau să ne căsătorim". Pentru această replică, am folosit INTENȚIA și ACȚIUNEA „să te fac să râzi". Când Christian a dat proba, s-a îndreptat spre Stallone, a căzut în genunchi și i-a zis: „vreau să te căsătorești cu mine". Apoi și-a scos un inel de pe deget și a încercat să-l bage în inelarul lui Stallone, care evident că era mai gros decât al lui Christian. Dar s-a străduit o vreme, tot împingând și încercând să bage inelul pe degetul lui Sly, însă n-a reușit să-l treacă de articulația degetului. Nevenindu-i să-și creadă ochilor, Stallone l-a privit pe nefericitul de Christian, care nu era prea sigur dacă gestul lui l-a plictisit pe actor sau, și mai rău, l-a enervat. A perseverat. În final, după ce i s-a părut că au trecut o mie de ani, Stallone a izbucnit în râs și a exclamat: „Îmi place tipul!" E inutil să vă mai spun că a obținut rolul. Pe platou, Christian a continuat să facă alegeri și mai riscante și mai temerare pentru INTENȚIE și ACȚIUNE de tipul nu-mi-pasă-dacă-mă-fac-de-râs. Când producătorii au văzut la studiouri filmările din primele zile, i s-a oferit un contract pentru încă două filme.

Nu vă autocenzurați!

Încercați orice vi se pare, chiar și vag, potrivit situației. Veți fi uluiți să constatați care sunt alegerile care se potrivesc cel mai bine. Încercați INTENȚII și ACȚIUNI în timpul repetițiilor pentru a le identifica pe cele mai bune. Așa cum am spus-o de atâtea ori până acum — n-aveți cum să vă dați seama câtă vreme nu încercați.

Analizați ce anume urmărește, de fapt, să obțină prin OBIECTIVUL SCENEI personajul respectiv. Citiți printre rânduri.

S-ar putea să aveți de interpretat o scenă în care un cuplu furios discută despre divorț. Chiar dacă replicile induc ideea că ați vrea să vă despărțiți, asta nu

înseamnă neapărat că asta gândeşte personajul respectiv. Aşa cum am constatat anterior, când cu trântitul uşii, cel mai adesea, când ameninţăm cu plecatul, încercăm, de fapt, să-l determinăm pe celălalt să ne facă să rămânem sau să ne dovedească într-un fel sau altul că ne iubeşte. S-ar putea să lucraţi la o scenă în care personajul vorbeşte despre cât de mult îndrăgeşte sau respectă o operă literară. Adevărul e că s-ar putea să nu fi citit niciodată cartea sau s-o fi citit-o şi să i se fi părut plicticoasă, dar să spună că i-a plăcut, pentru că vrea să impresioneze cealaltă persoană prin strălucirea sa intelectuală sau pur şi simplu s-o facă să-l placă.

Elisabeth Shue a primit cronici extrem de favorabile pentru o producţie montată off-Broadway, respectiv piesa lui Lanford Wilson *Burn this* care este un excelent exemplu despre cum trebuie citit printre rânduri. Pentru a exemplifica OBIECTIVUL SCENEI personajului său, „să te fac să dovedeşti că mă iubeşti (ca să nu sufăr)", iată un scurt fragment din text, însoţit de adnotările noastre, pentru a vedea cum l-am fragmentat în INTENŢII şi ACŢIUNI. Nu uitaţi: INTENŢIILE trebuie scrise *între paranteze drepte*, iar ACŢIUNILE mai *spre dreapta* INTENŢIILOR, pentru a şti exact la ce cuvinte se raportează. Nu există o singură cale de a vă atinge OBIECTIVUL SCENEI. Atâta vreme cât sunteţi sinceri în raport cu OBIECTIVUL SCENEI, aşa-zisul „cine-sunt-eu" la nivelul personajului şi „cine-sunt-ei" la nivelul celuilalt personaj, puteţi folosi una dintre sutele de alegeri de INTENŢII şi ACŢIUNI. Alegerile de mai jos sunt cele pe care le-am făcut noi iniţial. În funcţie de reacţia partenerului său, Peter Sarsgaard, ea îşi va schimba în consecinţă INTENŢILE şi ACŢIUNILE.

BURN THIS
De Lanford Wilson
(fragment din Actul II)

(Livingul Annei, noaptea târziu)

ANNA

[Pale, n-am avut niciodată o viaţă personală. Nu că mi-ar fi fost frică, dar n-am găsit loc pentru asta. Nu mi se părea important. Acum lucrurile sunt total diferite şi sunt foarte vulnerabilă,

să te impresionez cu vulnerabilitatea mea

nu vreau să cad pradă unei situaţii pe care nu mi-o doresc. Sunt prea uşor de cucerit. Caută în altă parte.]

PALE

[Vin la tine.

Să te fac să mă implori să rămân cu tine.

ANNA

Nu. Am spus nu. Nu vreau asta. Nu sunt destul de puternică să te dau afară fizic.] [De ce eşti atât de crud? Ţi-am spus că nu te plac. Nu vreau să te cunosc. Nu vreau *să te fac să mă doreşti fizic* să te mai văd. N-ai nici un motiv să vii încoace. Nu am nimic să-ţi ofer. Nu te plac şi mi-e frică de tine.]

Chiar dacă prin vorbe Anna *spune* că vrea ca el să plece, adevărul este că vrea ca Pale să rămână. Mult prea fragilă şi afectată de o tragedie care se petrecuse ceva mai devreme în text, Anna simte nevoia să-l pună la încercare pe Pale refuzându-l. Dacă ar rămâne, indiferent cât de dur s-ar purta ea, aceasta ar fi dovada că el o iubeşte cu adevărat. Dacă Elisabeth ar fi interpretat aceste replici doar în litera lor, o interpretare nenuanţată, negru pe alb, atunci practic ar fi încercat să scape de acest bărbat. Dar Elisabeth ştia că personajul ei avea nevoie de iubire ca s-o ajute să treacă un prag şi să ajungă până la finalul textului în care Anna şi Pale trăiesc o mare poveste de iubire împărtăşită. Abordarea INTENŢIEI şi a ACŢIUNII voastre trebuie să sprijine OBIECTIVUL SCENEI personajului, care să sprijine OBIECTIVUL GLOBAL. În cazul lui Elisabeth, OBIECTIVUL SCENEI pentru acest moment din *Burn This* era „să te fac să dovedeşti că mă iubeşti", ceea ce venea în sprijinul OBIECTIVULUI GLOBAL al personajului: „să regăsesc pasiunea adevărată în viaţă".

Consideraţi INTENŢIILE şi ACŢIUNILE ca o bază a OBIECTIVULUI SCENEI, iar OBIECTIVUL SCENEI ca o bază a OBIECTIVULUI GLOBAL.

Abordând astfel situaţia, vă puteţi da seama ce are logică şi se potriveşte mai bine. INTENŢIILE şi ACŢIUNILE trebuie să impulsioneze călătoria întregii poveşti.

Acum, că aţi găsit cea mai bună cale spre a pune în mişcare povestea din scena respectivă, trebuie să înţelegeţi *cum* şi *de ce* aţi ajuns aici. Acest lucru se poate obţine folosind MOMENTUL DINAINTE.

Capitolul VII

Instrumentul 7
MOMENTUL DINAINTE

Evenimentul care se petrece înainte de începerea propriu-zisă a scenei pe care trebuie să o interpretaţi şi care stabileşte starea de la care trebuie să porniţi în scena respectivă, atât fizic, cât şi emoţional.

MOMENTUL ideal DINAINTE vă va conduce la OBIECTIVUL SCENEI, dând o senzaţie de necesitate imediată şi absolută. Există trei întrebări pe care trebuie să vi le puneţi când încercaţi să aflaţi care a fost MOMENTUL DINAINTE:

1. **Ce urmăresc, ce vreau?** — OBIECTIVUL SCENEI.
2. **De ce îmi doresc asta atât de tare?** — OBSTACOLE, SUBSTITUIRE şi IMAGINI INTERIOARE. OBSTACOLELE, SUBSTITUIREA şi IMAGINILE INTERIOARE vă asigură nevoia de a obţine OBIECTIVUL SCENEI.
3. **De ce îmi doresc asta atât de tare acum?** — MOMENTUL DINAINTE care vă sporeşte nevoia de a obţine OBIECTIVUL SCENEI, dându-i o conotaţie de *necesitate imediată* şi *neapărată*. Cu alte cuvinte, MOMENTUL DINAINTE îi asigură scenei o idee şi o constrângere în *timp*.

MOMENTUL DINAINTE amplifică nevoia de a obţine OBIECTIVUL SCENEI imediat. Indiferent dacă interpretaţi o scenă foarte fierbinte de sex sau o controversă verbală ori fizică, MOMENTUL DINAINTE este un instrument care vă transpune într-o stare mentală potrivită şi imediată atât fizic, cât şi emoţional în raport cu scena respectivă. În plus, MOMENTUL DINAINTE vă lasă să începeţi ca şi în viaţă o scenă care nu porneşte niciodată de la zero. MOMENTUL DINAINTE vă ajută să aflaţi *de ce* şi *de unde* veniţi şi *cât de mult* aveţi nevoie să atingeţi OBIECTIVUL SCENEI.

Este important să ştiţi că scena nu începe niciodată acolo unde textul lasă să se înţeleagă că ar începe, ci, dimpotrivă, există întotdeauna un eveniment presupus sau implicit care s-a petrecut spre a motiva textul. Utilizarea MOMENTULUI DINAINTE face ca pagina scenei respective să devină o continuare a

unei permanente interacțiuni și nu începutul uneia. MOMENTUL DINAINTE vă permite să tratați fiecare scenă ca și cum ați fi în mijlocul ei.

Într-o piesă, actorul va folosi MOMENTUL DINAINTE încă dinainte să se ridice cortina ca să înceapă un alt act și inclusiv când iese din scenă pentru o vreme și apoi se întoarce.

MOMENTUL DINAINTE este un instrument și mai important pentru actorii care lucrează pentru cinema și televiziune, deoarece adesea scenele se filmează într-o ordine aleatorie și ca entități separate. De exemplu, ultima scenă dintr-un film — scena în care nevasta moare în brațele soțului ei — poate fi prima scenă pe care a trebuit s-o filmați. MOMENTUL DINAINTE, în strânsă legătură cu ceea ce ați lucrat deja — OBIECTIVUL GLOBAL, OBIECTIVUL SCENEI, OBSTACOLELE, SUBSTITUIREA, IMAGINILE INTERIOARE, INTENȚIILE și ACȚIUNILE —, vă va ajuta să aveți un nivel emoțional maxim, dar și unul comportamental potrivit pentru scena respectivă.

Folosirea MOMENTULUI DINAINTE este, de asemenea, esențială pentru scenele de cinema și televiziune pentru că, de obicei, sunt destul de scurte. Practic, n-aveți timp s-o luați de la zero și să construiți treptat un crescendo când aveți mai puțin de trei pagini de dialog. Pentru a păstra o tensiune maximă, în legătură directă cu alte numeroase scene scurte, trebuie să începeți fiecare scenă dintr-un punct cu mare încărcătură emoțională.

Mai mult, având în vedere procesul anevoios al filmărilor, adesea apar întârzieri. MOMENTUL DINAINTE este un instrument esențial în cinema, pentru că vă ajută să reintrați în pielea personajului ori de câte ori este nevoie. MOMENTUL DINAINTE este cheia restabilirii efective și eficiente a nevoilor personajului, precum și a situației sale dificile.

CUM SĂ APLICĂM MOMENTUL DINAINTE

1. Decideți ce întâmplare personală poate duce la o nevoie cu mizã mare (vom discuta ulterior felul în care trebuie să luați această hotărâre și cum trebuie să alegeți care este cea mai potrivită întâmplare).
2. Înainte ca regizorul să spună „Motor!" sau chiar înainte să intrați pe scenă, acordați-vă cam un minut pentru a retrăi întâmplarea personală pe care v-ați ales-o. Imaginați-vă că abia s-ar fi întâmplat.
3. Pentru a retrăi evenimentul, amintiți-vă fiecare detaliu. Gândiți-vă la spațiul în care s-a desfășurat — vizualizați-l: cum arăta, ce ați simțit, a ce mirosea, cum arăta celălalt, ce simțea el, a ce mirosea el; încercați să reauziți cuvintele care s-au rostit și pe care el/ea le-a folosit și să simțiți visceral acțiunile și reacțiile. Practic, încercați să retrăiți totul, prin toate simțurile. Faceți în așa fel încât această retrăire să vă aducă într-o stare emoțională și fizică maximă.

Punerea în practică a MOMENTULUI DINAINTE nu trebuie niciodată să dureze mai mult de un minut.

În caz contrar, înseamnă că ați ales întâmplarea nepotrivită pentru respectivul MOMENT DINAINTE. Alegerea întâmplării personale pentru MOMENTUL DINAINTE trebuie să vă afecteze rapid și fără complicații. Mulți actori petrec ore întregi încercând să își pompeze emoțiile potrivite ca să se mențină în starea ideală pentru o anumită scenă. Dacă este o scenă cu o mare încărcătură emoțională, actorul poate petrece ore întregi încercând să rememoreze „ziua în care a murit câinele". Acest sistem de lucru nu duce numai la o secătuire a actorului, ci și la crearea unui enorm nor de sentimente gata să explodeze când în sfârșit regizorul spune „Motor!" sau când se ridică, în cele din urmă, cortina. Asemenea unei explozii, totul erupe rapid și apoi se împrăștie la fel de iute. Interpretarea care rezultă din acest sistem este una aproximativă din două motive. Mai întâi, este o interpretare alimentată de emoții fără legătură între ele și fără o motivație în raport cu textul. Acest lucru este problematic pentru că atunci când sentimentele nu au legătură cu povestea și cu nevoile personajului vostru, nu mai există o direcționare sau o cale precisă pe care să pornească emoțiile. În al doilea rând, emoțiile pompate astfel nu durează foarte mult — mai ales dacă nu au rădăcini adânci în ceea ce se întâmplă în text. Noi, ca ființe umane, trebuie să trăim o întâmplare presantă care să ne țintuiască în durerea noastră, altfel trupul nostru se va îndepărta, se va izola de durere atunci când aceasta va apărea. O întâmplare stimulată de MOMENTUL DINAINTE va continua să-și păstreze sentimentele potrivite pe parcursul scenei, pentru că există o relaționare cu logica poveștii în chestiune. De asemenea, niște sentimente obținute artificial nu vor permit emoțiilor să construiască în mod firesc și să evolueze așa cum se întâmplă în viață. Dacă veți folosi primele șase instrumente și veți alege un MOMENT DINAINTE eficient, se va ajunge la detalii, subtilități și un șir de emoții asemănătoare celor din realitate.

Folosiți întotdeauna întâmplări personale pentru MOMENTUL DINAINTE în măsura în care acestea sunt recente sau se bazează pe unele trecute, dar nerezolvate, deoarece lipsa unei soluții păstrează întotdeauna emoțiile vii sufletește și mental.

Nu folosiți o întâmplare care a fost soluționată. Cunoașterea deznodământului unei întâmplări, conștientizarea sa și a felului în care se va termina nu vă pot inspira înduioșare. Când vă alegeți întâmplarea pentru MOMENTUL DINAINTE este important să vă gândiți la ceea ce v-ar motiva să reușiți. Folosirea unei întâmplări în raport cu care nu aveți decât o dorință arzătoare de a lua o decizie vă subminează ideea de a vă atinge OBIECTIVUL SCENEI și pe cel GLOBAL. Folosirea unor problematici curente vă ajută să nu fie nevoie de prea mult timp ca să vă încălziți, pentru că veți încerca să depășiți problema cu care

vă confruntați zilnic și deci vă este la îndemână din punct de vedere emoțional. În mod similar, poate fi vorba de o experiență pe care ați avut-o mai demult, dar pe care n-ați încheiat-o sau care n-a avut deznodământ. Această întâmplare, din toate punctele de vedere, poate fi considerată una prezentă, pentru că a rămas nerezolvată la nivel sufletesc și mental. Repercusiunile unei asemenea întâmplări și nevoia arzătoare de a o rezolva fac ca întâmplarea să fie una viabilă și o alegere inspirată pentru MOMENTUL DINAINTE. Utilizarea unei întâmplări care să aibă legătură cu viața de zi cu zi pentru MOMENTUL DINAINTE vă scapă de tentația de a vă face un joc al minții sau de a căuta în mod arbitrar să ajungeți într-un loc de care nu vă mai pasă de mult.

Singura cale pentru a afla dacă sentimentele unei întâmplări au fost rezolvate este să încercați s-o folosiți pentru MOMENTUL DINAINTE.

Uneori, avem impresia că am încheiat o anumită chestiune, când, de fapt, ea s-a cuibărit undeva în străfundurile minții noastre și continuă să își găsească un loc în ceea ce eu numesc *negarea/refuzul de a accepta* ceea ce înseamnă, de fapt, un subconștient care face ore suplimentare ca să n-avem noi de înfruntat ceva ce mintea și sufletul nostru consideră a fi prea dureros. Uneori, ne place să credem că ne-am lecuit, pentru că simțim nevoia să ne fi lecuit. Din experiență însă, am constatat că, adesea, rămășițele emoționale ale întâmplărilor dureroase ne bântuie subconștientul zeci de ani. Veți ști dacă o anumită întâmplare este fără deznodământ și utilizabilă ca MOMENT DINAINTE doar dacă veți încerca să o folosiți.

Recent, a trebuit să găsesc un MOMENT DINAINTE pentru o audiție a lui Beyoncé Knowles pentru un film în care trebuia să trăiască emoțiile declanșate de sinuciderea surorii ei. Aceste sentimente includeau vinovăția, neajutorarea, mânia, tristețea și nevoia de a găsi o soluție pentru o întâmplare care rareori poate fi soluționată în vreun fel. Adesea, când încerc să caut răspunsuri pentru instrumentele studenților mei, încerc să-mi imaginez ce anume aș folosi din întâmplările din viața *mea*. Astfel, personajul are o logică și pot tatona și mintea studenților mei, inspirându-i să găsească o întâmplare identică sau similară din viața lor. Situația personajului lui Beyoncé Knowles mi-a amintit de moartea tatălui meu care a decedat acum mai bine de zece ani. Doar cu ajutorul terapiei și al unei analize sufletești profunde am reușit să merg mai departe și să depășesc momentul... sau cel puțin așa crezusem. Pe măsură ce treceam în revistă dialogul cu Beyoncé, tot ieșeau la iveală imagini cu tatăl meu pe patul morții. I-am spus că, dacă aș face eu acest rol, m-aș folosi de moartea tatei, dar că, probabil, n-ar merge totuși pentru că acesta este un capitol încheiat pentru mine. În vreme ce îi povesteam ce bine am reușit să-mi depășesc trauma, am izbucnit în lacrimi. Mă înșelasem — se pare că sănătatea mea emoțională era, de fapt, umbrită de

gânduri dureroase, adunate în jurul faptului că tatăl meu nu-mi spusese niciodată că mă iubeşte. Asta mă făcea să mă îndoiesc că realmente mă iubise vreodată. Moartea lui m-a pus în imposibilitatea de a mai afla vreodată, pentru că moartea, fiind aşa cum este, ne limitează capacitatea de a vorbi. Încercând să folosesc asta ca MOMENT DINAINTE, am conştientizat că, de fapt, nu-mi clarificasem sentimentele şi, cinstit vorbind, probabil că nici nu o voi putea face vreodată.

Ca în cazul tuturor instrumentelor actoriceşti, nu vă temeţi să vă schimbaţi alegerea în privinţa MOMENTULUI DINAINTE. În artă schimbarea este inerentă, pentru că există o infinitate de interpretări.

Adesea veţi găsi un MOMENT DINAINTE extraordinar şi puternic, după care se va întâmpla ceva — va muri pe neaşteptate cineva drag sau veţi avea vreun accident de maşină, sau vă va părăsi iubitul după zece ani, sau veţi afla că iubita aşteaptă un copil, sau veţi fi concediaţi şi aşa mai departe. Schimbările extreme din viaţă o să vă populeze gândurile. Eficienţa alegerii MOMENTULUI DINAINTE este diminuată de prezent, respectiv, de către o întâmplare mai presantă. Dacă se întâmplă aşa, schimbaţi-vă MOMENTUL DINAINTE cu tumultuoasa întâmplare care tocmai s-a petrecut.

Una dintre studentele mele, Susan, lucra la clasă o scenă din filmul lui Woody Allen *Hannah and Her Sisters (Hannah şi surorile ei)*. Scena începe cu Holly, sora lui Hannah, care se întâlneşte întâmplător cu fostul soţ al lui Hannah, Mickey, într-un magazin unde se vând discuri. Holly, fostă actriţă, devenise între timp scenaristă şi îl întreabă pe Mickey, scenarist de televiziune, dacă nu vrea să o ajute cu scenariul pe care îl scrie. După mai multe glume pe socoteala ei, în final, el acceptă.

Susan a interpretat scena la clasă. Prima interpretare era fără viaţă, pentru că întâmplarea pe care şi-o alesese pentru a personaliza MOMENTUL DINAINTE nu o îndreptăţise în obţinerea motivaţiei şi sentimentelor pentru scenă. O altă problemă a fost că versiunea ei pentru scena respectivă — o scenă marca Woody Allen — nu avea umor. Şi asta nu era bine. Am întrebat-o pe Susan ce a folosit şi mi-a relatat o întâmplare uşurică, pentru că presupusese că asta ar fi alegerea ideală pentru un moment cu umor. Atunci mi-am dat seama că realmente era pe o cale greşită. Esenţa comediei constă în faptul că alegerile interioare ale actorului trebuie să fie disperate, dureroase, furioase şi mai sumbre decât într-o scenă dramatică. Aşa încât am întrebat-o pe Susan dacă vreodată i se întâmplase ceva în viaţa ei care să o facă să se simtă disperată şi furioasă. Mi-a mărturisit cu lacrimi în ochi că în urmă cu câteva seri fusese violent atacată în timp ce se afla în maşina ei. Avea doar câteva vânătăi nu foarte grave, dar soţul ei fusese rănit serios. Această întâmplare o traumatizase în asemenea măsură, încât se gândea să se mute din Los Angeles spre locuri mai sigure. Decizia de a părăsi Los Angeles-ul

însemna că trebuia să renunțe la visul ei de a urma o carieră actoricească. Dilema era cu atât mai mare, cu cât avea nevoie de ajutor ca să decidă dacă să mai rămână în acest oraș sau nu, dacă să-și urmeze visul, trăind într-o permanentă frică, sau să plece renunțând, dar simțindu-se mai în siguranță. Atacul în mașină ar fi putut constitui un MOMENT DINAINTE excelent pentru că nu fusese filtrat și rezolvat încă și pentru că purta o încărcătură de repercusiuni care ar fi putut duce la schimbarea întregii sale existențe. Acest MOMENT DINAINTE îi permitea, de asemenea, lui Susan să-și folosească nevoia de a găsi un sprijin spre a decide dacă să se mute sau nu atâta vreme cât OBIECTIVUL SCENEI era să fie ajutată la scenariul ei. De asemenea, a trebuit să modificăm și SUBSTITUIREA pentru că personajul lui Mickey putea deveni un prieten VIP din industria cinematografică. Toate acestea au sporit miza personală pentru Susan și personajul ei. A refăcut scena ca și cum ar cere ajutor în decizia ei de a pleca ori de a rămâne în raport cu cineva în care ea să aibă încredere și care să știe care este cea mai bună soluție. Schimbarea întâmplării pentru MOMENTUL DINAINTE cu una mai recentă și mai semnificativă, care a modificat IMAGINILE INTERIOARE și SUBSTITUIREA, i-au permis lui Susan să spună povestea atât pentru rolul ei, cât și în afara lui. Noul său MOMENT DINAINTE i-a furnizat și un moment limită pentru scenă, determinând-o să-și urmărească OBIECTIVUL SCENEI, „să te fac să mă iubești și să mă ajuți", de parcă întreaga existență ar fi depins de asta, pentru că așa și era. Și astfel râsul, care n-o însoțise deloc atunci când interpretase prima variantă a scenei, a izbucnit năvalnic în scena reconstruită.

Utilizarea întâmplărilor de tipul ȘI DACĂ...

Dacă viața voastră este una foarte așezată — nu se întâmplă nimic dramatic — și nu găsiți nici o întâmplare rămasă nesoluționată undeva în trecut și care să vă poată afecta încă, nu încercați să exacerbați o întâmplare actuală și nici să rememorați vreo întâmplare trecută de care nu vă mai pasă. În schimb, folosiți tehnica ȘI DACĂ... bazându-vă pe o teamă reală. O întâmplare de tipul ȘI DACĂ... sună a experiență imaginară născută dintr-o teamă personală înrădăcinată și întemeiată. Pentru a folosi ȘI DACĂ... pe post de MOMENT DINAINTE, imaginați-vă toate detaliile unei întâmplări care *s-ar fi putut* să fie tragică pentru voi ca și cum *ați fi trăit-o* de fapt. De exemplu: dacă persoana iubită suferă de o boală incurabilă, puteți folosi sentimentele — de teamă, de mânie, de tristețe — și să vă imaginați cum va fi când va muri cu adevărat. Sau dacă simțiți că slujba vă este în primejdie, dar n-ați fost încă dați afară, vă puteți totuși imagina întâmplarea — șefa vă cheamă în biroul său, vă poftește să luați loc, vă face să simțiți sudori reci la gândul că nu o să aveți cu ce plăti facturile, că veți ajunge cerșetori etc.

Când folosiți o întâmplare de tipul ȘI DACĂ... pe post de MOMENT DINAINTE, ea trebuie să se bazeze pe o frică reală, plauzibilă și personală.

Dacă nu vă temeți de moartea mamei, pentru că e bine sănătoasă, atunci nu puteți folosi moartea ei ca întâmplare de tip ȘI DACĂ... pentru că este puțin plauzibil ca voi să începeți să credeți cu adevărat în această posibilitate. Aceasta nu este o teamă ȘI DACĂ... eficientă. Psihicului vostru, ca și imaginației voastre le va fi foarte greu să ia cu adevărat în considerare această posibilitate pentru a vă copleși cu emoție. Chiar dacă teama este bine fundamentată, posibilitatea întâmplării este adesea mai puternică și intimidează mai mult decât întâmplările reale prezente pentru că habar n-avem ce se va întâmpla până la urmă. După cum știți, întotdeauna ne imaginăm tot ce poate fi mai rău. E în firea umană. Oamenii sunt ființe paranoice și gravităm în jurul negativului. Culmea ironiei, negativitatea noastră, cu tendințele și temerile sale, produce adesea un rezultat pozitiv, furnizându-ne întâmplări pentru MOMENTUL DINAINTE mult mai cu greutate și mai intense. Întâmplarea aleasă pentru personalizarea MOMENTULUI DINAINTE trebuie să aibă un sâmbure de adevăr, ba mai mult, chiar să fie perfect probabilă.

Amy Smart a avut un rol extrem de dificil în *The Butterfly Effect* (*Efectul fluturelui*). Filmul povestește despre Evan Treborn (interpretat de Ashton Kutcher), care încearcă să-și recupereze memoria călătorind în trecut. Dar de fiecare dată când modifică în trecutul său ceva, modifică și realitatea prezentă. Amy interpretează rolul lui Kayleigh Miller, prietena din copilărie a lui Evan și o posibilă iubită. Ca urmare, de fiecare dată când Evan schimbă ceva în trecutul său, el afectează și viața lui Kayleigh, ca persoană, ca întâmplări și amintiri. Drept urmare, în una dintre călătoriile lui în trecut — în care Evan o părăsește pe micuța Kayleigh după ce descoperă că fusese molestată de tatăl ei — Kayleigh devine prostituată și dependentă de heroină. Într-o anumită scenă care explorează situația ei de prostituată și dependentă de droguri, un Evan mai bătrân se întâlnește întâmplător cu o Kayleigh mai bătrână și constată cât de distruse le sunt viețile. Evan știe că este vina lui și încearcă s-o dreagă. Eu și Amy am găsit ca OBIECTIV AL SCENEI „să te fac să-ți asumi vina" nu numai ca personajul lui să-și asume răspunderea, ci pentru că, la urma urmei, este vina lui.

Aveam nevoie de un excelent MOMENT DE DINAINTE care nu doar să multiplice persoana distrusă a lui Kayleigh, ci și să includă durerea și senzația ei de abandonare produse de cineva pe care cândva îl iubise foarte mult. Trebuia să găsim ceva în viața lui Amy care să presupună o asemenea durere, încât ea să devină Kayleigh.

Inutil să mai spun că Amy nu e nici prostituată, nici dependentă de droguri. Prima idee de abandonare nu o avea, pentru că Amy are o relație senzațională cu părinții ei care sunt fericiți în căsătorie. Singurul lucru dureros pe care îl puteam găsi era că Amy și fostul ei iubit se despărțiseră chiar înainte să înceapă

filmările. Dar nu se întâmplase mare lucru; după ce s-au terminat filmările, s-au împăcat. Deci aveam nevoie să folosim ŞI DACĂ... pe post de MOMENT ÎNAINTE.

E firesc în cazul oricărei despărţiri să vă temeţi că oricând oricine se poate dispensa de voi şi vă poate înlocui cu mare uşurinţă. Majoritatea se tem ca partenerul înstrăinat să nu-şi găsească pe altcineva cu care să facă sex. Chiar dacă nu era cazul ca iubitul lui Amy să aibă alte relaţii amoroase, teama că ar putea s-o facă era foarte reală. *Se putea* întâmpla. Ca urmare a acestei temeri fizice pe care o simţea, am descoperit MOMENTUL DINAINTE: ŞI DACĂ... ar afla că iubitul ei este cu altcineva? Amy a transformat apoi frica în realitate imaginându-şi ceea ce s-ar întâmpla — vizualizându-şi practic iubitul într-o relaţie intens sexuală cu o fată. S-a supărat, s-a înfuriat, s-a simţit trădată şi părăsită. MOMENTUL ei DINAINTE a făcut-o să se simtă urâtă, uşor de înlocuit, cumplit de jignită şi cu nevoia de a scăpa de durere (oferindu-şi astfel realitatea trăirilor unei dependente de heroină). Cu acest MOMENT DINAINTE de tip ŞI DACĂ... dulcea şi echilibrata Amy a devenit o târfă cu gură spurcată, agresivă, dependentă de droguri.

Sau puteţi lua o întâmplare reală din trecut — un viol, un caz de violenţă, maltratare sau abandonare —, dar, în loc să încercaţi să recreaţi întâmplarea trecută, imaginaţi-vă aceeaşi întâmplare ca şi cum s-ar petrece din nou, pentru a doua oară, chiar acum.

Cu alte cuvinte, ŞI DACĂ... avea să se întâmple din nou. Să vă imaginaţi cum o întâmplare traumatizantă se petrece din nou este o alegere eficientă pentru personalizarea MOMENTULUI DINAINTE. Totul funcţionează pe două niveluri. Mai întâi, aşa cum am constatat cu studenta mea Susan, care a fost atacată în maşină, întâmplările traumatizante ne fac să trăim cu o teamă profundă că s-ar putea repeta. Întâmplările traumatizante vor exista pentru totdeauna în mintea noastră, în cele mai mici amănunte, împreună cu o teamă permanentă că se pot repeta. Modelarea acestei frici atotprezente face întâmplarea aleasă pentru personalizarea MOMENTULUI DINAINTE de tip ŞI DACĂ... accesibilă şi intensă.

În al doilea rând, imaginându-vă că ŞI DACĂ... se întâmplă din nou *acum* face ca MOMENTUL DINAINTE să fie prezent. Ştiţi cum s-au desfăşurat lucrurile data trecută, dar dacă s-ar întâmpla a doua oară vă puteţi gândi că vor avea alte repercusiuni. De ce? Practic, a doua oară devine o întâmplare complet nouă, pentru că sunteţi o altă persoană acum şi aceste diferenţe sunt sporite de trauma iniţială — deşi s-ar putea să fiţi mai puţin naivi şi mai circumspecţi în momentul de faţă. Asta presupune nişte mari OBSTACOLE ce trebuie depăşite pentru că, dacă evenimentul traumatizant se repetă, ar putea fi vina voastră pentru că atrageţi ca un magnet necazurile, ca şi cum v-aţi autosabota. Acest tip de

MOMENT DINAINTE derivă din nevoia specială de a atinge OBIECTIVUL SCENEI având în vedere o miză enormă.

Când avea treisprezece ani, unul dintre bine cunoscuții mei studenți fusese molestat în repetate rânduri de către bona sa. La un moment dat a venit la mine să pregătească rolul dintr-un serial în care era un violator în serie, lipsit de orice conștiință. Avea nevoie de un MOMENT DINAINTE care să-i dea sentimentul că, de fapt, nu greșea cu nimic; fiecare fată violată își merită soarta, deci ceea ce făcuse el nu era un delict, ci un act justificat. L-am sfătuit să-și folosească bona pe post de SUBSTITUIRE pentru toate victimele sale. Ca MOMENT DINAINTE pentru toate scenele care presupuneau să violeze pe cineva, l-am pus să-și amintească cele mai cumplite întâmplări cu persoane maltratate, imaginându-și cum bona îl molesta *din nou azi*, făcând lucrurile oribile cu care îl chinuise la treisprezece ani. În fiecare scenă de viol, MOMENTUL DINAINTE i-a transferat actorului sentimentele organice ale violării, mâniei și dorinței de a plăti cuiva, pentru că avea nevoie să transforme fiecare gest al violului într-unul al dreptății și nu într-un act de violență ales la întâmplare. Așa cum am mai spus, este vital să nu vă judecați personajul, indiferent cât de hain ar fi. Persoanele care fac FAPTE urâte nu se văd ca atare — întotdeauna au un motiv care le justifică faptele în propriii ochi.

Întotdeauna alegeți pentru personalizarea MOMENTULUI DINAINTE un eveniment care să aibă o miză emoțională, din perspectiva unei relații

Faceți această alegere mai degrabă decât una care să se bazeze în exclusivitate pe informațiile oferite de script. MOMENTUL DINAINTE ar trebui chiar să provină dintr-o relație emoțională foarte puternică. Interpretarea voastră trebuie să fie motivată de povestea vieții voastre care este absolut unică și profund individuală. Astfel veți reuși să creați o interpretare unică pentru că și voi sunteți unici.

Într-un episod din foarte lăudatul serial *Once and Again*, personajul interpretat de Susanna Thompson, Karen Sammler, are o cădere nervoasă și apoi un oribil accident. Este lovită în plin de o mașină, în mare viteză în timp ce se plimba — ceea ce o face să-și reevalueze viața. În acel moment, Susanna trecea printr-o perioadă similară în viața ei. După ce locuise în aceeași casă opt ani de zile, i se spusese că trebuie să se mute într-o lună. Era de Crăciun și distribuția, precum și echipa se aflau în plin program de filmări (zile de lucru). Pentru Susanna casa reprezenta un punct de stabilitate, spațiul care-i asigura sănătatea mentală. Am discutat despre cât de rău se simțea. Întregul ei simț de orientare dispăruse — când făcea cumpărături, mânca, își dădea rufele la curățat, ca să nu mai pomenim de felul în care își găsea întotdeauna lucrurile. Situația o făcuse să simtă că totul în jur se prăbușește, că rămăsese singură și teribil de nesigură

în privința viitorului său. Terapeuții și diversele studii susțin că mutatul este una dintre experiențele cele mai stresante. Sunt convinsă că, dacă ar trebui brusc să vă mutați dintr-un loc sigur într-unul necunoscut, ați trece printr-o experiență plină de spaime. În plus, stresul ei s-a amplificat pentru că totul se petrecea în decembrie, de sărbători. I-am spus Susannei să se imagineze ca fiind fără adăpost și teribil de singură în plin MOMENT DINAINTE pentru scena accidentului de mașină. Un accident despre care publicul trebuie să creadă că n-a existat și că, de fapt, a fost o încercare de sinucidere. Imaginându-și propria dramă de a ajunge pe drumuri, a putut simți șocul, supărarea și ororile celor fără de adăpost, i s-a permis să-și trăiască șocul, supărarea și dezorientarea referitoare la ce poate simți cineva care a avut o cădere nervoasă. Astfel, ea și-a putut crea o reprezentare corectă a felului în care arată și se simte cineva care suferă o cădere nervoasă. De ce? Pentru că ea chiar simțea asta.

Uneori, folosirea unui eveniment de tip picătura care a vărsat paharul ca întâmplare din viața voastră pentru personalizarea MOMENTULUI DINAINTE poate fi extrem de eficientă.

Chiar dacă un anumit eveniment s-ar putea să nu fi fost atât de îngrozitor când este analizat în sine, când este compus din alte evenimente nefaste, poate duce la o întâmplare nefericită, ba chiar insuportabilă. Ce ar fi să aflați că v-ați pierdut slujba și curând după aceea să vă părăsească și partenerul de viață? Acest eveniment anterior face întâmplarea prezentă să fie și mai sumbră.

Când David Spade era la mine la cursuri (înainte să devină parte din echipa *Saturday Night Live* și să cunoască celebritatea), a trăit o întâmplare de tip picătura care a umplut paharul cu care a putut lucra când a interpretat o scenă din filmul *Broadcast News* (*Ultimele știri*). În această scenă personajul său, Aaron Altman, e singur acasă și se lamentează cum a ratat el prima ocazie de a ajunge prezentator de știri. Aaron era atât de emoționat și transpira în așa hal în direct, încât publicul a apelat la un doctor, crezând că o să moară de inimă. Inutil să vă mai spun că Aaron nu va mai avea o nouă șansă pentru visul său. Dar cine a apărut pe neașteptate? Jane Craig, fata de care el era îndrăgostit. Pentru moment, lucrurile păreau că se îndreaptă, dar, din păcate, Jane venise să-i spună lui Aaron că s-a îndrăgostit de rivalul său, Tom. Aaron avea, așadar, o zi foarte proastă. În rolul lui Aaron, David avea nevoie de un MOMENT DINAINTE care să-l facă să nu moară la auzul veștii, așa că a ales să folosească propria picătură care a umplut paharul pentru că, recent, apăruse la *The Tonight Show*, care contează într-o carieră de comic de improvizație. Când s-a întâmplat, David se afla la capătul puterilor, simțind chiar că nu mai are nimic de spus, ceea ce a devenit un puternic MOMENT DINAINTE.

Exemple de MOMENTE DINAINTE obişnuite

Nu uitaţi: MOMENTUL DINAINTE este o întâmplare care se petrece înainte ca scena să înceapă şi care trebuie să vă facă nu numai să doriţi, dar şi să *aveţi nevoie* să atingeţi OBIECTIVUL SCENEI cât mai repede. MOMENTUL vostru DE DINAINTE trebuie să fie logic şi din perspectiva OBIECTIVULUI SCENEI, şi din perspectiva alegerii pe care aţi făcut-o pentru SUBSTITUIRE. Lucrând astfel, veţi avea mereu OBIECTIVUL GLOBAL şi OBIECTIVUL SCENEI în vizor, iar modul în care evoluează personajul vostru pe tot parcursul textului va rămâne firesc şi logic. Următorul MOMENT DINAINTE reprezintă doar câteva idei asupra felului în care trebuie să gândiţi în legătură cu alegerea unui MOMENT DINAINTE potrivit şi eficient. Oricare dintre sugestiile care urmează pentru aceste exemple de personalizare a MOMENTULUI DINAINTE poate fi evenimentul propriu-zis sau evenimente pe care vi le puteţi imagina pornind de la o situaţie de tip ŞI DACĂ... Dacă veţi alege o întâmplare ŞI DACĂ..., trebuie ca ea să presupună o teamă reală, plauzibilă.

Dacă OBIECTIVUL SCENEI este „să te fac să mă iubeşti", atunci MOMENTUL DINAINTE cel mai potrivit este ceva ce vi s-a întâmplat de curând sau cea mai cumplită teamă (o întâmplare ŞI DACĂ...) ceea ce va declanşa o nevoie acută şi disperată să fiţi din nou iubiţi *acum*. Câteva dintre întâmplările posibile pentru personalizare ar putea fi:

- Partenerul vostru de viaţă tocmai s-a despărţit de voi. Pierderea cuiva drag vă face să aveţi nevoie urgent de o altă persoană pe care s-o iubiţi, care să fie foarte înţelegătoare. Chiar înainte de intrarea pe scenă, imaginaţi-vă ruptura care tocmai s-a petrecut (sau ŞI DACĂ... pe post de ruptură inevitabilă). Imaginaţi-vă locul, mirosurile, în ce era îmbrăcat partenerul, ce s-a spus şi cum aţi suferit.

- Teama că partenerul de viaţă calcă strâmb (ŞI DACĂ...). Chiar dacă nu există dovezi şi e doar o spaimă a voastră, imaginaţi-vă că aţi descoperit deja că este o realitate. Imaginaţi-vă — cu *cine* o fac, *unde* se va întâmpla, *ce* veţi face voi, *cum* v-au spus, *cum* i-aţi prins asupra faptului. Cu ochii minţii încercaţi să vă vedeţi partenerul făcând dragoste, aşa cum face cu voi şi apoi imaginaţi-vă sentimentul de durere pe care l-aţi trăi. Apoi începe scena.

- Dacă în prezent nu aveţi un partener, folosiţi un ŞI DACĂ... real sau de care vă temeţi în cazul unei despărţiri de un prieten, agent, şef, partener de afaceri, membru al familiei sau oricine v-ar modifica iremediabil viaţa în cazul că l-aţi pierde. Trebuie să fie cineva cu care sunteţi dispuşi să munciţi din greu ca să recuperaţi terenul pierdut. Imaginaţi-vă ruptura, recreaţi-o iar şi iar, în cele mai mici amănunte, şi apoi începeţi scena.

Dacă OBIECTIVUL SCENEI este „să te fac să-mi redai puterea", atunci un MOMENT DINAINTE potrivit ar fi ceva care s-a întâmplat recent sau un

eveniment de care vă este foarte teamă că s-ar putea întâmpla (de tipul ŞI DACĂ...) care să vă facă să aveţi nevoie urgent să vă recuperaţi puterea. Iată câteva întâmplări posibile:

- De curând v-aţi simţit extrem de caraghios în faţa şefului, a iubitului, a familiei sau a unui prieten. Recreaţi şi retrăiţi visceral întâmplarea.
- Aţi fost concediaţi pe nedrept şi simţiţi nevoia să vă răzbunaţi. Recreaţi şi retrăiţi întâmplarea în gând.
- V-aţi antrenat într-o ceartă violentă cu cineva şi aţi pierdut bătălia. Recreaţi şi retrăiţi visceral întâmplarea.
- Aţi fost violat, agresat, jefuit, furat, atacat în maşină sau aţi trăit o violare fizică, care v-a făcut să vă simţiţi neajutorat. Recreaţi şi retrăiţi visceral întâmplarea.
- O persoană v-a abuzat sau v-a umilit îngrozitor, schimbându-vă viaţa. Recreaţi şi retrăiţi visceral întâmplarea.
- Aţi fost minţiţi ori s-au spus minciuni despre voi, ceea ce a produs pierderi ireparabile. Recreaţi şi retrăiţi visceral întâmplarea.

Cântăreaţa de rapp MC Lyte a venit la mine când lucra ca invitată specială într-un serial pe nume *Platinum* despre industria muzicală a afro-americanilor. Acest episod povestea despre decăderea lui Camille FaReal, o cântăreaţă rap de succes, dar care devenise repede un personaj învechit. În poveste, producătorul înregistrărilor o ignora pe FaReal, indiferent cât de mult se străduise ea să-i atragă atenţia cu ieşirile-i de divă, cu nemulţumirile şi lacrimile ei sau cu bătăile care i-ar fi făcut mândri şi pe campionii de wrestling. Într-o anumită scenă, spre exemplu, FaReal refuza să iasă din rulota ei ca să cânte într-un clip, pentru că noua divă rap, care apărea şi ea în acelaşi videoclip, fusese înconjurată cu prea multă atenţie. Producătorul vine după ea şi se încinge o bătaie. Stimulată de sentimentele de abandon şi trădare, FaReal începe să ţipe şi să strige.

OBIECTIVUL SCENEI sale era „să te fac să-mi dai puterea înapoi". Ca şi FaReal, provocarea lui MC era să găsească naibii ceva pentru a personaliza MOMENTUL DINAINTE, pentru că MC tocmai îşi lansase propria casă de discuri SGI/CMM ca să iasă din situaţiile asemănătoare celei cu care se confrunta şi personajul său. Am discutat şi am fost de acord că, deşi ar fi putut să evite o parte dintre conflicte, odată devenit producător de discuri şi după ce crease ea însăşi o marcă, trebuia să accepte totuşi că majoritatea artiştilor din industria muzicală nu rezistă prea mult. MC şi cu mine am decis să folosim această nesiguranţă pentru MOMENTUL ei DINAINTE. Recent a lucrat şi a descoperit că una dintre rivalele sale (şi încă una mult mai puţin talentată) câştiga mai mult decât luase ea pe CD-ul ei de platină şi pe contractele de filme. Ceea

ce a scos-o din minți. Astfel încât, atunci când regizorul a strigat „Motor!" și ea s-a confruntat cu SUBSTITUIREA — un nume greu în muzică și un prieten care părea că era de partea rapperilor —, MOMENTUL DINAINTE a determinat-o să lupte cinstit și din răsputeri pentru OBIECTIVUL SCENEI, „să te fac să-mi dai puterea înapoi".

Dacă OBIECTIVUL SCENEI este „să te fac să mă venerezi" sau „să te fac să te uiți la mine cu respect", atunci ar trebui să aveți la îndemână un eveniment pentru personalizarea MOMENTULUI DINAINTE care să vă facă să vă simți atât de mici, încât să devină esențial pentru voi să vă atingeți OBIECTIVUL SCENEI pentru că e singura cale de a vă recăpăta încrederea în sine. Posibile întâmplări ar putea fi:

- Tocmai ați fost concediați.
- Ați avut recent niște disfuncții sexuale.
- Partenerul de viață tocmai v-a părăsit.
- Ați ratat din nou o audiție.
- Unul din părinți vă învinuiește pentru ceva asupra căruia nu dețineți controlul.
- I-ați cerut cuiva o întâlnire și persoana respectivă v-a refuzat și s-a comportat de parcă ați fi fost un împuțit.
- Ați fost pe nedrept învinuiți de ceva ce n-ați săvârșit.

La clasă, unul dintre studenții mei, Matt, făcea o scenă din piesa de teatru *Private Wars* (*Războaie personale*) și nu reușea deloc să găsească un eveniment potrivit pentru a personaliza MOMENTUL DINAINTE. Interpreta personajul Salvio, un bărbat care își pierduse „bărbăția" într-un război și care trăia acum într-un spital de boli mentale. Inutil să vă mai spun că este devastator pentru un bărbat să piardă ceea ce îl definește sexual. În scena pe care Matt o interpreta, Salvio își învăța amicul, pe Woodruff, cum să agațe femeile. Care era teoria lui Salvio? „Spune-le că ești preot și cel mai înflăcărat și singur bărbat de pe planetă." Prima interpretare a scenei de către Matt n-a avut patima necesară ca să câștige OBIECTIVUL SCENEI, și anume „să-mi dovedesc în fața ta bărbăția". Chiar dacă Salvio nu are mai multă experiență decât Woodruff, trebuie neapărat să-l facă pe Woodruff să îl privească plin de respect și ca pe un cuceritor, ca să compenseze astfel lipsa organelor sexuale masculine. Pentru a ajunge la cea mai potrivită stare fizică, mentală și emoțională pentru scena respectivă, Matt avea nevoie de o întâmplare la fel de castratoare ca întâmplările prin care personajul său trece pentru a o folosi ca MOMENT DINAINTE. L-am întrebat pe Matt dacă a avut vreo disfuncție sexuală, vreo problemă de dimensiune sau dacă vreo femeie i-a ironizat performanțele la pat. I-am explicat că nu e nevoie să-mi spună mie sau clasei (pentru că ar fi fost umilitor), dar că ar trebui să se gândească la nesiguranța lui. Majoritatea bărbaților au o *anumită* nesiguranță în domeniu, pentru că majoritatea bărbaților — de fapt, aproape *toți* bărbații — au o frică ilogică atunci când vine vorba de sexualitatea lor. L-am rugat să folosească orice întâmplare castratoare îi trece prin gând și să lucreze cu ea pentru MOMENTUL

DINAINTE şi apoi să mai încerce o dată scena. A doua oară, personajul său avea un mers fudul, un pelvis unduitor, vorbind cu o voce care presupunea pot-să-fac-pe-oricine-vreau-eu-să-mă-asculte-şi-să-înveţe-de-la-mine.

Apropo de sex, teatrul, televiziunea şi filmele au câte o scenă — înainte de sex şi/sau după sex. Iată câteva căi în care v-aţi putea gândi la MOMENTUL DINAINTE pentru situaţia dată.

MOMENTUL DINAINTE pentru scenele în care partenerii fac sex pentru prima oară

Nu e niciodată uşor întâia oară când eşti cu cineva, mai ales dacă eşti la fel ca persoana respectivă. Înainte să se întâmple ceva (şi *ştii* că o să se întâmple...) există momente care canalizează cele mai profunde nesiguranţe şi dorinţe. Pentru aceste scene, MOMENTUL DINAINTE trebuie să fie stimulat de viaţa sexuală reală, nevroze şi fantezii. De exemplu:

- ***Înainte* de scenele în care personajele fac sex pentru prima oară (atât pentru bărbaţi, cât şi pentru femei)**
  MOMENTUL DINAINTE: mai întâi, gândiţi-vă la cele mai profunde incertitudini ale voastre din acest domeniu, de ce v-aţi teme că *s-ar putea* întâmpla sau la problemele sexuale *care se pot* ivi în timpul actului sexual. Imaginaţi-vă un moment în care vi se întâmplă cele mai cumplite probleme sexuale/temeri sau folosiţi un ŞI DACĂ... readus în prezent. Apoi gândiţi-vă la cele mai aprinse fantezii sexuale pe care le-aţi putea avea şi în care persoana/actorul care se află în faţa voastră să fie implicat şi speraţi (rugaţi-vă chiar) ca problemele voastre sexuale să nu fie date în vileag.
  Dacă sunteţi bărbaţi, gândiţi-vă la probleme de dimensiune, disfuncţii sexuale, temeri faţă de performanţele posibile, predilecţii sexuale ciudate ce pot fi neînţelese şi respinse, vorbitul excesiv în timpul actului sexual etc.
  Dacă sunteţi femei, gândiţi-vă la problema dimensiunii sânilor, stratele de grăsime sau celulită aflate în locurile vizibile doar în timpul actului sexual, la înclinaţia de a vorbi prea mult sau de a tăcea prea mult, la predilecţii sexuale ciudate care v-ar putea face să vă simţiţi ca nişte târfe sau prea pudice etc.

- ***După* primul act sexual (atât pentru bărbaţi, cât şi pentru femei)**
  MOMENTUL DINAINTE: gândiţi-vă la cele mai profunde nesiguranţe pe care le aveţi în domeniu şi treziţi-vă la viaţă cele mai cumplite temeri sexuale sau gândul la lucruri neplăcute care *s-ar putea întâmpla* în timpul actului sexual, şi la felul în care acum va trebui să trageţi ponoasele, respectiv consecinţele chinuitoare de după. Ca MOMENT DINAINTE retrăiţi visceral o întâmplare în care problemele sexuale au fost scoase la iveală.

Imaginați-vă că partenerul de sex se gândește la tot ce e mai rău despre voi și performanțele voastre.
Dacă sunteți bărbați, gândiți-vă la probleme de dimensiune, disfuncții sexuale, temeri față de performanțele posibile, predilecții sexuale ciudate ce pot fi neînțelese și respinse, vorbitul excesiv în timpul actului sexual etc.
Dacă sunteți femei, gândiți-vă la problema dimensiunii sânilor, strat de grăsime sau celulită în locurile vizibile doar în timpul actului sexual, înclinația de a vorbi prea mult sau de a tăcea prea mult, predilecții sexuale ciudate care v-ar putea face să vă simțiți ca niște târfe sau prea pudice etc.

MOMENTUL DINAINTE pentru scenele conflictuale

Există întotdeauna un motiv de conflict fizic sau verbal. Gândiți-vă la OBIECTIVUL SCENEI care într-un conflict este de obicei „să te fac să înțelegi că nu ai dreptate, astfel încât să am doar eu" sau „să-mi recuperez forța de la tine".

- MOMENTUL DINAINTE: mai întâi, trebuie analizată alegerea pe care ați făcut-o pentru SUBSTITUIRE, precum și povestea internă reflectată de SUBSTITUIRE. Pentru că persoana pe care v-o imaginați va stabili subiectul conflictului și întâmplarea pe care o veți folosi ca MOMENT DINAINTE care trebuie să se bazeze pe o întâmplare capabilă să declanșeze conflictul. Când scena începe cu un conflict verbal și/sau fizic, cu un scandal în toată splendoarea sa, aveți toate motivele și un scop precis pentru care să vă încăierați.

În filmul *In The Bedroom* (*În dormitor*) există un conflict verbal între un soț (interpretat de Tom Wilkinson) și soția sa (interpretată de Sissy Spacek) asupra vinovăției pentru moartea fiului lor. OBIECTIVUL SCENEI pentru fiecare personaj este „să te fac să-ți asumi vina în așa fel încât eu să nu mă mai simt vinovat". Ambele personaje își asumau simultan răspunderi și dădeau vina unul pe celălalt pentru moartea băiatului, ceea ce reprezintă o descriere foarte realistă în cazul unor asemenea traume. Pentru a interpreta oricare din personajele din scenă, MOMENTUL DINAINTE poate fi imaginat ca o întâmplare tragică petrecută vouă înșivă (sau și un ȘI DACĂ... despre o întâmplare specială, tragică, de care vă temeți că s-ar putea întâmpla din nou) și pentru care vă simțiți foarte vinovați. Alegerea SUBSTITUIRII ar putea fi persoana care ați vrea să credeți că este cauza tragediei. Folosirea unei întâmplări tragice față de care vă simțiți vinovați ca MOMENT DINAINTE vă împinge să încercați să vă liniștiți sentimentul tragediei, obținând OBIECTIVUL SCENEI, „să te fac să-ți asumi vina".

O altă scenă clasică de conflict apare în piesa *Private lives* (*Vieți intime*) a lui Noel Coward. În Actul II, foștii iubiți, Amanda și Elyot, sunt ferecați în apartamentul

Amandei, încercând să-şi refacă relaţia. OBIECTIVUL SCENEI ambilor este „să te fac să recunoşti că m-ai maltratat (ca să pot fi eu partea vătămată)". E noapte târziu, beau şi, bineînţeles, subiectul despărţirii apare în conversaţie. Fiecare are o altă perspectivă asupra celor întâmplate şi asupra răspunderii, fiecare dând vina pe celălalt. Atât Amanda, cât şi Elyot consideră că sunt victimele abuzurilor celuilalt. Încep prin mustrări verbale şi sfârşesc printr-o încăierare. Pentru această scenă MOMENTUL DINAINTE ar putea fi amintirea întâmplării celei mai abuzive, produse din cauza persoanei alese pentru SUBSTITUIRE.

MOMENTUL DINAINTE pentru o scenă a împăcării

OBIECTIVUL SCENEI pentru o scenă a împăcării este, de obicei, „să te fac să mă ierţi" sau „să te fac să mă absolvi".

MOMENTUL DINAINTE: gândiţi-vă la o întâmplare care vă face să simţiţi că aţi greşit, ceva care să vă insufle un sentiment de vinovăţie majoră. Asta vă va face să simţiţi că trebuie să rezolvaţi problema, pentru că este vina voastră. Alegeţi întâmplări care sunt aplicabile în cazul SUBSTITUIRII şi al poveştii interioare. Câteva posibile MOMENTE DINAINTE ar putea fi:

- un moment precis în care v-aţi înşelat partenerul;
- un moment precis în care aţi fost prins făcând ceva ilegal;
- un moment precis în care aţi mințit în privinţa problemelor pe care le aveţi cu drogurile;
- un moment precis în care aţi fost prinşi mințind sau calomniindu-vă SUBSTITUIREA;
- un moment precis în care v-aţi agresat verbal/fizic SUBSTITUIREA;
- un moment precis în care aţi fost prins furând de la SUBSTITUIRE.

Nu uitaţi: MOMENTUL DINAINTE este o întâmplare reală sau una de tip ŞI DACĂ... Ea se petrece înainte ca scena să înceapă şi presupune un OBIECTIV AL SCENEI. Această întâmplare trebuie să vă imaginaţi că se petrece în întregime şi foarte viu chiar înainte să înceapă scena respectivă. Trebuie să vă reamintiţi sau să vă reimaginaţi spaţiul, mirosurile, ce s-a spus sau s-ar fi putut spune şi emoţiile puternice care însoţesc sau ar putea însoţi întâmplarea şi pe care o simţiţi petrecându-se aievea în prezent.

Trebuie să repetaţi MOMENTUL DINAINTE pentru a descoperi dacă MOMENTUL DINAINTE ales — fie el real, sau de tip ŞI DACĂ... — o să vă afecteze şi o să corespundă cel mai bine, inducându-vă o nevoie stringentă de a atinge OBIECTIVUL SCENEI. O alegere eficientă de MOMENT DINAINTE o să vă activeze imediat. Dacă nu vă afectează în următorul minut, continuaţi să încercaţi un alt MOMENT DINAINTE, până când îl găsiţi pe cel care realmente vă impulsionează să atingeţi OBIECTIVUL SCENEI.

Capitolul VIII

Instrumentul 8
LOCUL ŞI AL PATRULEA ZID

Investirea personajului cu o realitate fizică
Şi căreia îi corespund un LOC şi un AL PATRULEA
ZID din viaţa voastră reală.

Folosirea LOCULUI şi a celui de AL PATRULEA ZID creează intimitate, o poveste, un sens, precum şi senzaţia de siguranţă şi conferă realism interpretării. LOCUL/AL PATRULEA ZID trebuie să susţină şi să dea o logică alegerilor făcute pentru celelalte instrumente. Aplicând informaţii din povestea interioară pe care aţi creat-o, acum trebuie să vă întrebaţi: „Care LOC din viaţa mea îmi va da informaţii şi va face ca alegerile mele să aibă o miză încă şi mai mare?"

Să presupunem că OBIECTIVUL SCENEI voastre este „să te fac să recunoşti că ai greşit şi să-ţi ceri scuze", şi o folosiţi pe mama voastră ca SUBSTITUIRE. Aveţi nevoie de un LOC care să sporească realismul — ceva care realmente să amplifice sentimentul vostru de trădare — şi să vă propulseze nevoia de a vă atinge scopul (OBIECTIVUL SCENEI). Ca să găsiţi acest LOC, trebuie să identificaţi mai întâi unde se petrece scena conform textului. În interior sau în exterior? Spaţiul interior sau exterior este unul intim sau public?

Odată ce aţi identificat în ce fel de spaţiu se petrece scena, corelaţi spaţiul din text cu LOCUL din viaţa voastră. În acest caz — ca să faceţi pe cineva să recunoască faptul că a greşit şi să-şi ceară scuze, folosind-o pe mama voastră ca SUBSTITUIRE — veţi avea nevoie să vă gândiţi la un LOC în care mama voastră v-a dezamăgit sau v-a abandonat la greu. Acest LOC din viaţa voastră trebuie să fie LOCUL din MOMENTUL DINAINTE sau LOCUL unde ceva similar s-a întâmplat cum ar fi o trădare, o înşelare a aşteptărilor în raport cu SUBSTITUIREA (în exemplul dat, mama voastră), astfel încât să aibă o logică faţă de textul scris. Dacă scena se petrece într-un spaţiu interior public, cum ar fi un restaurant, gândiţi-vă la un LOC unde dintotdeauna familia voastră a cinat şi unde mama voastră a fost dezagreabilă — de exemplu, locul în care v-a făcut observaţie că aveţi prea multe kilograme. Dacă scena se desfăşoară într-un spaţiu interior intim, un LOC eficient ar putea fi dormitorul din copilărie unde adesea mama v-a abuzat fizic sau verbal. Dacă scena se petrece într-un spaţiu public exterior, puteţi folosi treptele şcolii primare, unde aţi aşteptat trei ore pentru că a uitat să vină să vă ia de la şcoală când aveaţi opt ani.

Indiferent în ce spațiu s-ar petrece scena — interior și public, interior și intim, exterior și public, exterior și intim —, procesul de identificare a tipului de spațiu și apoi de identificare a LOCULUI personalizat o să vă ajute să strecurați povestea interioară personală pe care ați construit-o cu primele șapte instrumente, acea poveste care susține și reflectă sentimentele și scopurile personajului vostru.

Cea mai bună cale ca să înțelegeți în ce fel folosirea LOCULUI poate veni în ajutorul muncii actorului este să analizați scena respectivă și s-o fragmentați.

La un moment dat, în filmul *Titanic*, personajul Jack Dawson îi face un portret rapid lui Rose DeWitt la ea în cabină. În afară de neprețuitul colier, Rose este complet goală. Rose, o fată din lumea bună, e logodită cu Cal, un tânăr foarte bogat și manipulator. Jack este tânăr, fără familie și sărac. El își câștigase locul amărât pe vapor la o partidă de cărți. OBIECTIVUL SCENEI pentru Rose este „să-l fac (pe Jack) să se îndrăgostească de mine". Firește, spațiul scenei este unul interior și intim, deși există riscul ca mama lui Rose sau logodnicul fetei, Cal, să dea buzna și să-i surprindă în orice clipă. Acesta este unul dintre numeroasele OBSTACOLE la care trebuie să vă gândiți tot timpul pe parcursul scenei. Trebuie întotdeauna să luați în calcul OBSTACOLELE inerente scenei atunci când alegeți LOCUL.

OBSTACOLELE lui Rose sunt:

1. Un posibil refuz.
2. Sunt goală și nu mă simt bine în pielea mea (mai precis — șoldurile, burta, sânii, celulita etc.).
3. ȘI DACĂ o să creadă că sunt prea ușuratică?
4. Logodnicul meu poate da buzna în orice moment și să-l omoare pe Jack sau pe mine, sau pe amândoi.
5. Mama poate da buzna în orice moment și să încremenească văzându-ne.
6. Diferența de statut social dintre noi.

Dacă ați fi interpretat personajul lui Rose, LOCUL pe care l-ați fi identificat în viața voastră n-ar fi fost unul la fel de luxos, cu pereți cu lemn de nuc asemenea cabinei de pe vapor. În schimb, ar fi trebuit să vă gândiți la un LOC din viața voastră în care ar fi putut apărea aceste șase OBSTACOLE care să funcționeze și cu SUBSTITUIREA aleasă de voi pentru personajul lui Jack.

Ca și în cazul tuturor celorlalte instrumente: reproduceți aspectele fizice ale scenariului dintr-un punct de vedere emoțional.

LOCURI care ar putea să funcționeze pentru cabina de pe *Titanic* ar fi:

- Dacă veți folosi un fost partener ca SUBSTITUIRE pentru Jack, având în vedere că încă aveți sentimente pentru el, atunci:

LOCUL va fi **livingul fostului partener de viață.**

Această alegere va adăuga mizei poveștii prezența fostului, precum și pericolul de a suferi din nou. Persoana care riscați să dea buzna ar putea fi actualul partener sau un prieten și/sau o rudă care dintotdeauna a antipatizat persoana respectivă.

- Dacă veți folosi o pasiune sau pe cineva față de care ați făcut o pasiune și care are oarecum legătură cu prezentul partener fie ca prieten, membru al familiei sau coleg și îl luați ca SUBSTITUIRE pentru Jack atunci:

  LOCUL va fi **actualul dormitor unde locuiți cu partenerul vostru.**

  Un LOC periculos prin însăși natura faptului că vă va aminti mereu de infidelitatea pe care o comiteți. Mai mult, partenerul actual poate apărea în orice moment.
- Dacă folosiți un prieten pentru care aveți o dragoste platonică (pentru care totuși aveți sentimente care merg dincolo de prietenie) ca SUBSTITUIRE pentru Jack atunci:

  LOCUL va fi **apartamentul prietenului vostru.**

  Această alegere include pericolul pierderii unei prietenii. Dacă idila nu merge, e puțin probabil să reveniți la relația anterioară. Persoana care ar putea da buzna ar putea fi un alt prieten care face parte din grupul vostru și care s-ar putea alarma de faptul că v-ați dezbrăcat și va putea să le spună tuturor.
- Dacă îl veți folosi pe șeful vostru ca SUBSTITUIRE pentru Jack, atunci:

  LOCUL va fi **biroul șefului.**

  Un LOC care vă amintește că sunteți într-o situație nepotrivită și include pericolul ca un coleg, o secretară, nevasta șefului etc. să dea buzna neinvitat/ă. De asemenea, dacă idila nu merge, și sunteți angajatul respectivului, s-ar putea să vă pierdeți slujba.

Desigur că există patru sugestii care decurg din lista infinită de posibilități. Dacă într-adevăr ați fi putut interpreta rolul lui Rose, atunci, pe perioada repetițiilor, ați fi încercat cât mai multe SUBSTITUIRI înrudite ca opțiuni pentru LOCUL care v-a venit în gând și în care v-ați fi simțit mai puternici și mai încărcați energetic pentru a atinge OBIECTIVUL SCENEI.

După ce ați identificat câteva locații pe care le-ați fi putut folosi ca LOC, pornind de la OBIECTIVUL SCENEI și de la SUBSTITUIRE, trebuie să îl creați. Crearea LOCULUI înseamnă că sporiți importanța locației — platou, scenă, sală de curs — cu atribute ale LOCULUI vostru personal. Să vedem cum ați putea crea LOCUL cu primul exemplu din scenariul *Titanicului* folosind livingul fostului partener.

APLICAREA LOCULUI

Amintiți-vă lucrurile importante din livingul fostului partener. Asta presupune să vă gândiți la mobilă, la duşumea, la culoarea pereților, la afişele sau tablourile de pe pereți, la ferestre şi la uşi, la mirosuri, la sunete, la temperatură. Îndată ce le-ați adunat şi le-ați înregistrat ca pe o imagine exactă şi posibilă, potriviți formele platoului cu forme similare care există în livingul fostului partener. De exemplu, potriviți canapeaua din decor cu canapeaua din livingul fostului partener, dând atenție culorilor materialului. Dotați măsuța de pe platou cu o combină din livingul fostului. Tablourile de pe pereții din platou sunt ferestrele. Podeaua de lemn devine un covor albastru. Mirosurile sunt cele ale parfumului său personal. Sunetele sunt cele ale circulației permanente din zonă. Încercați să simțiți o adiere rece în aer, pentru că fostul întotdeauna ținea aparatul de aer condiționat la temperatura minimă, deoarece nu putea suferi transpirația. Pe măsură ce înzestrați fiecare parte importantă a locului, gândiți-vă la întâmplări — atât cele traumatizante, cât şi cele minunate — care s-au petrecut în spațiul respectiv. Amintiți-vă când ați făcut dragoste pentru prima dată pe canapea. Şi apoi amintiți-vă că e aceeaşi canapea pe care ați descoperit o piesă de lenjerie intimă înflorată care nu vă aparținea. Încercați să vedeți afişul pe care l-ați cumpărat. Ascultați CD-ul pe care îl punea până vi se apleca. Imaginați-vă uşa pe care ați trântit-o când ați ieşit pentru ultima dată. Faceți acest lucru până când simțiți că v-ați transportat de pe scenă, de la sala de curs sau de la teatru în LOCUL pe care vi l-ați ales.

Odată ce ați ales cel mai bun LOC, înnobilați decorul existent cu realitatea lucrurilor care se află în încăperea LOCULUI personal pe care l-ați ales.

Dacă jucați pe scenă, îmbogățiți LOCUL înainte de fiecare repetiție. Dacă jucați în film sau pentru televiziune, petreceți cel puțin 10 sau 15 minute pe platoul unde urmează să filmați. Creați-vă locul, simțiți-vă bine în LOCUL respectiv, faceți-l să vi se pară real, amintindu-vă întâmplări potrivite emoțional şi experiențe care s-au petrecut în LOCUL respectiv.

Am produs un film care se numea *Kiss Toledo Good Bye* cu Christopher Walken în rolul principal. Cu fiecare nou decor şi nouă locație, Walken mergea pe platoul cufundat în beznă (înainte să se aprindă reflectoarele pe platou), pipăind şi, de obicei, folosind mobila — se aşeza într-un scaun, atingea obiectele de pe măsuță, răsfoia cărțile din raft — până când spațiul îi devenea real, conținând istoria potrivită şi sentimentele necesare. El îşi invoca LOCUL. Astfel, când venea momentul filmării, nu se mai făcea distincția — lumea lui Walken şi decorul deveneau un tot unitar.

Alegerea pe care o folosiți pentru LOC trebuie să aibă niște obstacole inerente.

Dacă LOCUL ales este unul prea facil, va fi mai greu să vă atingeți OBIECTIVUL SCENEI. Să zicem că interpretați o scenă în care personajul vostru este la o probă, la un interviu pentru slujbă. Atunci, OBIECTIVUL SCENEI este „să te fac să-mi dai slujba". Dacă veți folosi un LOC în care ați fost cândva angajat ușor, atunci nu mai există miză. Acest lucru se întâmplă pentru că LOCUL nu vă încarcă de sentimentele pe care le-ați avut când ați fost să dați o probă și chiar v-ați dorit slujba. O alegere eficientă a unui LOC ar fi unul în care ați dat-o în bară cândva, mai cu seamă că era o slujbă extrem de importantă. Acest LOC vă hrănește OBIECTIVUL SCENEI, aducând o infuzie de nevoie disperată de a face ca interviul să meargă bine, pentru că n-ați fi vrut s-o dați în bară ca ultima dată.

Este uluitor cât de mult ne poate afecta LOCUL. Gândiți-vă la un restaurant pe care obișnuiați să-l frecventați cu fostul partener. Și apoi gândiți-vă cum ar fi să mâncați acum la restaurantul respectiv cu altcineva la numai câteva săptămâni după ce v-ați despărțit de fostul iubit. Sentimentul se schimbă, nu-i așa? Ceea ce era un loc foarte plăcut, o a doua casă pentru voi, a devenit un loc care produce anxietate și disconfort. Vă temeți să nu apară fostul (la urma urmelor, era LOCUL vostru special), vă amintiți cearta îngrozitoare care s-a desfășurat chiar acolo și care ar putea reîncepe dacă partenerul se dovedește a fi unul de lungă durată și gândiți-vă că s-ar putea să nu vă mai găsiți un partener pentru că LOCUL vă amintește permanent că ați cunoscut un eșec cu fostul. Spațiul în care suntem ne afectează sentimentele și nevoile.

David Hare atrage atenția asupra importanței LOCULUI în *The Blue Room* bazat pe *La Ronde* (*Hora iubirii*) de Arthur Schnitzler, adaptată liber de domnul Hare. Intitulând piesa *The Blue Room*, Hare atrage atenția asupra întregului rol pe care-l joacă în piesă LOCUL, ca de altfel în orice poveste. Piesa povestește mai multe întâlniri sexuale. Într-una dintre scene, un senator are o aventură cu o foarte tânără secretară. L-am rugat pe Bill Moses, vedeta din *Melrose Place*, *Falcon Crest* și numeroase alte filme de televiziune, să interpreteze această scenă pentru mine, la clasă. Bill știa că principalele OBSTACOLE ale personajului constau în faptul că era însurat și senator. Senatorul era îngrijorat că soția sa, presa sau colegii i-ar putea descoperi aventura, așa cum am văzut că s-a întâmplat de foarte multe ori, în ilustrul nostru trecut politic. Asemenea descoperiri pot duce direct la concediere. În plus, exista OBSTACOLUL de vârstă — angajata cu vârstă de Lolită n-ar fi dat deloc bine în CV-ul bătrânului om politic. Eu și Bill am discutat asupra LOCULUI care va avea încărcătura sexuală necesară, dar și primejdia unei dări în vileag. Bill a trecut deja printr-un divorț și avea și un copil. Dacă ar fi fost prins cu o aventură, ar fi trebuit să treacă iar printr-o poveste extrem de urâtă — o traumă de care s-ar fi lipsit bucuros. Așa încât el a folosit dormitorul și ideea de tip ȘI DACĂ...: a presupus că ar avea o

aventură și nevasta și copilul n-ar fi acasă. Să facă sex în pat (pe care l-a înnobilat cu atributele propriului său pat), l-a împărțit cu soția sa, în care copilul a fost conceput, presupune o intensitate periculoasă, mai ales când îl va împărți (biblic vorbind) cu SUBSTITUIREA. Bill a înnobilat LOCUL folosind forme și amintiri: și-a imaginat mobila pe care a cumpărat-o cu nevasta lui, a adulmecat mirosul hainelor soției sale. Asta-i sporea sentimentul de vinovăție lui Bill și teama (soția sa putea să apară oricând), toate acestea având o încărcătură sexuală (întotdeauna actul este mai erotic în condiții de primejdie). A fost o interpretare foarte puternică, alimentată de un LOC extrem de eficient.

LOCUL este un instrument esențial, chiar dacă este vorba despre un LOC în care personajul nu a mai fost niciodată.

Mulți actori vor încerca să se autopăcălească și să nu se ducă pe platou până când nu încep filmările, mai ales dacă urmează să fie un LOC nou pentru personaj sau un LOC în care intră pentru prima dată. Asta merge bine la prima dublă, dar ce se întâmplă cu a doua sau a paisprezecea? Ce se întâmplă cu poziția în fiecare scenă? Veți folosi același decor iar și iar pentru planul larg, apropiat etc. Și atunci ce-i de făcut? De aceea trebuie realizată o alegere conștientă și folosit un LOC personal important. Aveți nevoie de un LOC pe care să vă puteți bizui care să vă furnizeze sentimentele potrivite iar și iar. Și indiferent dacă vă vine a crede sau nu, există multe LOCURI în viața voastră care pot recrea neliniștea de a vă afla într-un spațiu pentru prima dată.

De exemplu, dacă jucați într-un film de groază și regizorul cere ca personajul vostru să intre într-o casă bântuită, pentru prima dată, un LOC foarte eficient ar putea fi casa în care ați crescut, dar în care n-ați mai fost de ani de zile. Pentru a face mai înspăimântătoare această „primă" experiență — la urma urmei, este o casă bântuită —, amintiți-vă și imaginați-vă lucrurile neplăcute (IMAGINILE INTERIOARE) din copilăria voastră în vreme ce aruncați o privire asupra LOCULUI. El vă va da același sentiment ciudat ca acela când intrați într-o casă bântuită. Observați că lucrând astfel, LOCUL vă informează și asupra OBIECTIVULUI SCENEI, oferindu-vă și mai multe OBSTACOLE (amintiri nefericite), pe care să le depășiți.

În cazul rolului victimei din *Urban Legends* interpretat de Natasha Gregson Wagner, am folosit un LOC sigur pentru a spori surpriza personajului său și brutalitatea crimei. La începutul filmului de groază, personajul Natashei se află în mașina ei, lălăind nevinovat după melodia de la radio în momentul în care un psihopat o surprinde de pe bancheta din spate și face ceea ce știu mai bine să facă ucigașii: o omoară și creează un cadru distrugător, însângerat și criminal. Chiar dacă mașinile noastre sunt înconjurate de sticlă, ele ne par un LOC intim. Cu toții ne simțim vinovați că ne comportăm în mașină așa cum nu am îndrăzni în public — ne scobim în nas, țipăm, ne bălăngănim după melodia preferată. I-am spus Natashei să folosească mașina ei pentru LOCUL respectiv și să-și

imagineze străzile care duc spre casa copilăriei, în vreme ce se uită prin parbriz şi prin cele două geamuri laterale.

Personalizaţi ceea ce vedeţi afară prin geamul maşinii, peste o parte din reconstituirea LOCULUI în cazul filmării unei scene care se petrece într-o maşină.

Nu numai că a existat sentimentul de securitate, pentru că se afla în maşină, dar exista şi sentimentul de siguranţă de altădată dat de cartierul copilăriei. Acest sentiment de siguranţă i-a permis Natashei să cânte, uitând de sine — cântă ca o pisică leşinată, dar publicul s-a simţit bine şi a râs. Acest LOC i-a făcut şi pe Natasha, şi publicul să se simtă în siguranţă până în momentul în care criminalul dă buzna, sare la ea de pe bancheta din spate şi toată lumea e şocată şi realmente speriată pentru că nu se aştepta la aşa ceva. Folosirea acestui LOC a fost atât de eficientă, încât publicul de probă a declarat că Natasha era personajul lor preferat, iar scena respectivă le plăcuse cel mai mult din tot filmul. Având în vedere că fusese ucisă la începutul filmului, producătorii au revenit şi au remontat filmul folosind scena cu ea ca flash back repetitiv.

Folosirea LOCULUI pentru a crea un sentiment de intimitate

LOCUL te face să te simţi nesupravegheat şi singur. Noi, ca public, ar trebui să ne simţim ca nişte muşte pe perete pentru că privim ceva atât de intim, pentru că ar trebui să simţim că urmărim întâmplări la care n-ar trebui să avem acces.

Folosirea unui LOC care îşi are originea în copilăria voastră poate fi extrem de eficientă pentru că este unul esenţial, primordial.

Memoriile care emană din copilăria noastră sunt puternice pentru că mare parte din ceea ce suntem astăzi îşi are rădăcina în experienţele noastre trecute. Indiferent cât de bătrâni am fi, ne amintim foarte viu momentele importante din copilărie. Nu doar *ce* s-a întâmplat, ci şi *unde* s-a întâmplat. Acest *unde* pare că induce imagini şi sentimente extrem de puternice. Dacă v-aţi revăzut vreodată şcoala primară sau aţi mers cu maşina prin vechiul cartier, sau v-aţi dus la Burger King-ul unde vă pierdeaţi vremea cu prietenii — amintirile experienţelor bune şi rele vă vor copleşi.

Eu şi Tatiana Ali (din celebrul *The Fresh Prince of Bel Air)* am lucrat împreună la un film, *Alicia Packer,* unde ea le dădea replica lui Ja Rule şi Ving Rhames.

Tatiana a interpretat personajul titular, o tânără care își pierde tatăl, un predicator, în timpul unor schimburi de focuri fără nici o noimă de la un bancomat. Într-una dintre scene, Alicia Packer este singură în biroul tatălui ei și se uită la Biblia răposatului și la un album cu fotografii vechi, precum și la jurnalul acestuia. Din nostalgie și gândindu-se mereu, Alicia încearcă să-și păstreze tatăl în viață. Am folosit dormitorul din copilărie al Tatianei drept LOCUL ei, pentru că evoca evenimente și vremuri irepetabile. Chiar dacă tatăl Tatianei era încă în viață, imaginarea dormitorului și amintirea mirosurilor și a obiectelor i-au dat sentimentul profund al unei pierderi, precum și jalea pentru că, din păcate, ca adult, nu va mai fi niciodată copil. Asta înseamnă că niciodată nu se va mai simți alintată și protejată în mod special așa cum numai un tată își protejează și își iubește fetița. Am luat imaginile de pe platou și le-am înnobilat (IMAGINILE INTERIOARE) cu întâmplări importante petrecute între tată și fiică. Ceea ce nota tatăl Aliciei în jurnalul său s-a transformat în cuvinte de îmbărbătare, pe care obișnuia să i le spună când era mică, pentru a putea depăși suferințele emoționale ale copilăriei (IMAGINILE INTERIOARE). Imaginându-și dormitorul copilăriei, a reușit să recreeze sentimentele trăite, precum și cele ale unei pierderi prin moarte, pentru că despre asta era vorba — era moartea tinereții ei și a rolului ei de „fetița lui tăticu'".

Folosiți LOCUL ca să aveți sentimente mai puternice.

Fiecare LOC din viață are o încărcătură emoțională. Indiferent cât de inofensiv ar putea părea un LOC, o întâmplare s-a petrecut acolo, dându-i o încărcătură emoțională. Trebuie să alegeți un LOC care să aibă cea mai puternică încărcătură emoțională, astfel încât să vă ajute să dați naștere celor mai dramatice interpretări.

Mulți ani am lucrat cu o actriță, Michelle Stafford, care a câștigat un premiu Emmy cu personajul Phillis, unul dintre cele mai importante din serialul *The Young and the Restless* (*Tânăr și neliniștit*). Conform scenariului, lui Phillis i se înscenează că ar fi dat foc casei de oaspeți a soțului ei, Jack, în care atunci se aflau fosta lui logodnică și mama copilului său, Diane. Phillis este aruncată în închisoare. Diane profită de perioada în care Phillis stă la răcoare și îl seduce pe Jack care cedează și apoi se așteaptă ca Phillis să-i ierte infidelitatea pentru că doar făcuse sex (și nu doar o dată, aș adăuga) cu Diane, care ascunde faptul că ea a fost cea care a dat foc. Phillis nu înghite povestea (cine ar fi înghițit-o?), dar nu poate face nimic, pentru că e la închisoare. Și mai e ceva (la urma urmei, este o telenovelă): Phillis, simțindu-se singură, înșelată și înfrântă, înnebunește. Aude voci, vorbește singură (practic, Michelle joacă două personaje în aceste scene) și încearcă să se automutileze. Am discutat ce ar fi putut folosi ca LOC, fiindcă ne trebuia un spațiu care să exprime plenar ideea de încarcerare. I-am explicat că închisoarea poate să fie orice LOC care să motiveze un astfel de sentiment

de încarcerare fizică şi/sau emoţională. Astfel, Michelle a folosit ca LOC spaţiul unde s-a petrecut un eveniment traumatizant din copilăria sa. Toate traumele din copilărie sunt foarte intense şi afectează sentimentele şi comportamentul nostru ca adulţi. De asemenea, nasc o nevoie de vigilenţă permanentă pentru a ne proteja de efectele nefaste ale unor stări emoţionale similare. LOCUL ales de Michelle i-a dat sentimentul că n-avea ieşire, nici cui să se adreseze, sentiment pe care l-a trăit în copilărie ca traumă în primii ani. Cu alte cuvinte, sentimentul de a fi închis. Acest LOC special îi amintea şi de o întâmplare care a făcut-o să se simtă neajutorată şi că pierduse orice fel de control. Când pui toate astea cap la cap, sentimentul fricii, neajutorării, pierderii controlului, lipsa de soluţie şi de ajutor reprezintă o reţetă pentru nebunie. Alegerea personală a lui Michelle pentru LOCUL respectiv i-a dat interpretării ei mai multă acurateţe, o încărcătură emoţională mai mare, pe scurt, i-a dat viaţă.

AL PATRULEA ZID

AL PATRULEA ZID este acea dimensiune a LOCULUI care face ca spaţiul în care lucraţi (scenă, decor, clasă, locaţie de filmare şi aşa mai departe) să devină un spaţiu intim.

AL PATRULEA ZID desparte actorul şi scena sau decorul de public sau de echipa de filmare, fiind marginea scenei sau a decorului. El înconjoară LOCUL, creând un sentiment de intimitate. Atunci când personalizaţi podelele, pereţii şi mobila din decor folosind LOCUL ales, trebuie să îmbogăţiţi personal şi ce anume se găseşte pe AL PATRULEA ZID. În alegerea LOCULUI, de fapt, adevăratul AL PATRULEA ZID ar putea fi format dintr-o serie de sertare, o sculptură şi o fereastră, chiar dacă pe platou există un aparat de filmat şi reflectoare exact acolo unde ar trebui să fie AL PATRULEA ZID.

APLICAREA CELUI DE-AL PATRULEA ZID

Când vă uitaţi la zona CELUI DE-AL PATRULEA ZID pe scenă, imaginaţi-vă că vedeţi camera de filmat ca pe mai multe sertare sau reflectorul principal ca pe o sculptură, iar reflectorul care difuzează lumina ca pe o fereastră. Cu alte cuvinte, chiar dacă decorului îi lipseşte, practic, AL PATRULEA ZID, trebuie să umpleţi întregul loc, recreându-l spaţial şi completându-l cu ceea ce se afla în LOCUL ales de voi pe peretele respectiv. Luaţi obiectele mai mari din LOCUL ales — o fereastră, un televizor, un tablou, un obiect de artă, un şir de sertare, un dulap etc. —, lucruri similare ca formă cu obiectele reale spre a putea să le folosiţi cu uşurinţă în AL PATRULEA ZID personal.

LOCUL, împreună cu AL PATRULEA ZID vă dau, de asemenea, posibilitatea să îndepărtați elementul care vă intimidează, respectiv camera de luat vederi sau publicul. LOCUL și AL PATRULEA ZID stabilesc un sentiment de intimitate. Publicului îi dispare senzația că îi pândește pe actori când joacă și se creează ideea că ne uităm la niște ființe umane care interacționează realmente. Într-o interpretare ideală, publicul ar trebui să se simtă voyeurist pentru că se uită la niște ființe reale, care trec prin momente intime. Întotdeauna este important să se creeze acest sentiment de intimitate și este crucial când intervine o încărcătură emoțională puternică sau o scenă cu implicații sexuale.

Asimilați corect cel de AL PATRULEA ZID al LOCULUI ales și îmbogățiți-l în consecință.

Luați ceea ce era pe AL PATRULEA ZID și suprapuneți acele elemente peste ceea ce există de fapt în spațiul unde jucați — dressingul, mobila, aparatul de filmat etc. Înnobilați spațiul cu alegerile care l-au făcut mai ușor de imaginat. Altfel, începe un fel de joc al minții care complică și creează confuzie. Dacă există un LOC gol în raport cu publicul la teatru, luați doar câteva din obiectele evidente de pe cel de AL PATRULEA ZID și imaginați-vi-le acolo. Dacă este vorba de un spațiu de teatru mic, observați zidul care există cu adevărat în spatele publicului. Apoi luați formele propriu-zise care există și îmbogățiți zidul cu obiecte care ar exista în mod normal acolo.

Când îmbogățiți LOCUL și cel de AL PATRULEA ZID, nu trebuie să vă imaginați fiecare lucrușor din LOCUL respectiv și de pe cel de AL PATRULEA ZID.

Imaginați-vă doar obiectele-cheie care definesc LOCUL/AL PATRULEA ZID personal — în special obiectele care au o poveste sau un înțeles special. Imaginați-vă aceste puține piese-cheie specifice care vă vor transporta spre LOCUL/AL PATRULEA ZID pentru că obiectele sunt suficient de semnificative cât să reamintească tot ce le înconjoară. Dacă ați ales obiectele corecte, care au încărcătura emoțională necesară spre a le putea proiecta, cel mai adesea vor atrage obiecte mai puțin importante care vor ieși din spațiul pe care l-ați creat.

APLICAREA CELUI DE-AL PATRULEA ZID

Într-un loc exterior, cel de AL PATRULEA ZID devine orizontul. Pe o plajă, veți vedea ce o înconjoară și vă veți alege LOCUL și AL PATRULEA ZID care devine apa — inclusiv sunetul și mișcarea valurilor. Dacă ați fi fost undeva, în afara orașului, cel de AL PATRULEA ZID ar reprezenta o clădire caracteristică, provocatoare într-un mod familiar și puternic, și care poate fi identificată ca aparținând unei străzi din viața voastră reală.

Când faceți alegerea LOCULUI/CELUI DE-AL PATRULEA ZID, trebuie să nu uitați dacă este un LOC intim şi interior, unul public şi interior, unul exterior şi intim sau unul exterior şi public.

Firește că LOCUL/AL PATRULEA ZID creează diferite sentimente. Când eşti în interior şi singur, nu simți nevoia să ai secrete, pentru că nu eşti înconjurat de ochi şi urechi. Pe de altă parte, când eşti într-un loc exterior public, există întotdeauna posibilitatea să auzi fără să vrei sau să vezi pe cine nu trebuie.

LOCUL/AL PATRULEA ZID interior şi intim poate fi:

- propria casă (inclusiv dormitorul, livingul, biroul, bucătăria etc.);
- biroul:
- camera de spital;
- o cameră de hotel sau motel.

Într-un LOC/AL PATRULEA ZID intim şi interior eşti singur, cel mult cu una-două persoane. Într-un asemenea LOC se poate spune şi face orice, pentru că nu mai există nimeni care să spioneze, să dea în vileag, să judece sau să schimbe tonul activității voastre. Puteți fi încă suficient de conştienți de posibilitatea unei întreruperi sau de scoaterea la iveală fără ca persoana cealaltă, respectiv, cea care dă năvală, să intre realmente în încăpere, ci doar lăsând sentimentul că orice se poate întâmpla. Asta include intimitatea sexului, a secretelor spuse sau trăite, a violenței şi a morții.

LOCUL/AL PATRULEA ZID interior şi public sau populat poate fi:

- un restaurant;
- o sală de aşteptare într-un spital;
- o sală de aşteptare la doctor;
- un tribunal;
- casa voastră în care se dă o petrecere;
- un cinematograf sau un teatru;
- un bar;
- o încăpere de interogatoriu cu posibilitatea să spioneze cineva din spatele unui perete oglindă;
- un avion;
- un tren;
- un magazin;
- un mall.

LOCURILE interioare, dar publice schimbă tonul scenei, pentru că există posibilitatea de a fi auzit şi/sau văzut. În LOCUL/AL PATRULEA ZID public interior există întotdeauna OBSTACOLE formate din alți oameni, care sesizează darea în vileag a ceea ce au văzut sau au auzit față de persoana sau persoanele pe care personajul vostru n-ar dori să le înştiințeze — partenerul de viață, poliția, şeful, prietenul bârfitor, părintele, copilul.

Personalizând o ființă care nu vorbește în jurul vostru într-un LOC public interior, veți spori comportamentul vostru — în special dacă persoana vă amenință emoțional și/sau fizic — pentru că ea amplifică OBSTACOLELE SCENEI.

Atunci când vă gândiți la un LOC/AL PATRULEA ZID interior și public e de ajutor să identificați exact cine bântuie în jurul locului public, cine sporește miza. Imaginați-vă scena unei prime întâlniri care se petrece într-un LOC/AL PATRULEA ZID dintr-un restaurant. Luați-l pe unul dintre actorii/figuranții de la una dintre celelalte mese din restaurant și, pentru SUBSTITUIRE, respectiv pentru acest actor/figurant, folosiți-vă fostul partener (care vă va judeca actualul partener de întâlnire ca fiind mai puțin frumos, mai prost, mai ciudat sau mai pervers, ceea ce vă va face să simțiți că v-ați redus pretențiile). Sau folosiți un părinte obsedat de faptul că statutul vostru de celibatar trebuie transformat într-unul de om căsătorit cu copii (alegerea aceasta vă obligă să faceți în așa fel încât întâlnirea să funcționeze perfect, indiferent cât de nepotrivită ar fi persoana pentru voi); sau folosiți un prieten care mereu vă ridiculizează (vă face să criticați la sânge noul partener, care vă va molipsi în reacția voastră); sau folosiți un prieten de-al fostului care va bârfi cu bucurie, povestindu-i acestuia cum deja ați coborât ștacheta. În funcție de ce folosiți ca SUBSTITUIRE, plasând și apoi înnobilând persoana, totul capătă o logică care vă va varia și îmbogăți comportamentul.

O altă posibilitate de a îmbogăți un actor/figurant este un LOC/AL PATRULEA ZID interior și public într-o scenă dintr-un bar unde personajul vostru își destăinuie necazurile vieții unui necunoscut. Folosind o SUBSTITUIRE — cineva care cu adevărat contează pentru voi — pentru leneșul patron care stă lângă sau pentru barmanul tăcut, puteți adânci conflictul și încărcătura dramatică a scenei. Observatorul lipsit de importanță a devenit între timp mama voastră care e supărată că beți sau un dușman (un prieten imaginar) care s-ar bucura să vă afle secretele și să le mai înflorească cu ceva eșecuri.

Sau poate că personajul vostru este avocatul apărării într-un tribunal. Dacă folosiți SUBSTITUIREA, imaginați-vă că unul dintre jurați este o persoană din viața voastră care vrea să vi se întâmple ceva rău (un fost iubit, un dușman de demult, cineva *pe care* l-ați făcut să sufere în trecut etc.). Astfel, veți adânci dorința de a vă atinge OBIECTIVUL SCENEI: „să crezi în nevinovăția mea". Pentru că este vorba despre cineva aflat într-o poziție de control care vă pândea de mult să se răzbune, va deveni extrem de subiectiv când va analiza FAPTELE din acest caz și atunci vă veți strădui și mai tare să reușiți.

LOCUL/AL PATRULEA ZID exterior și intim poate fi:

- o plajă izolată sau o plajă noaptea;
- un parc noaptea;
- o parcare izolată;
- o străduță întunecată;

- o piscină;
- o curticică interioară;
- o străduță sau un drum în toiul nopții;
- o mașină;
- o pădure.

Diferența dintre un LOC/AL PATRULEA ZID exterior și intim și unul interior și intim este că, atunci când te afli afară, există o posibilitate mai mare să fii descoperit și prins. Dar nu există nici un zid de netrecut. Într-un LOC exterior și intim CEL DE-AL PATRULEA ZID este orizontul. Întotdeauna folosiți ceva ce există cu adevărat în CEL DE-AL PATRULEA ZID pentru LOCUL pe care l-ați ales.

Sugestii pentru LOCUL/CEL DE-AL PATRU ZID exterior și intim:

- o plajă: AL PATRULEA ZID ar putea fi malul și valurile ce se sparg de mal;
- un parc: AL PATRULEA ZID ar putea fi copacii, băncile din parc și semnele care sunt în locul pe care l-ați ales;
- o parcare izolată: AL PATRULEA ZID ar putea fi o anumită clădire care înconjoară parcarea sau, în cazul unei parcări subterane, pereții structurii respective;
- o străduță întunecată: AL PATRULEA ZID ar putea fi clădirile care există la capătul aleii;
- o curticică: AL PATRULEA ZID ar putea fi casa respectivă căreia îi aparține curticica;
- pe o stradă sau pe un drum în toiul nopții: AL PATRULEA ZID ar putea fi clădirile și/sau cascle sau coroanele copacilor etc., care delimitează strada sau drumul;
- într-o mașină: mașinile sunt diferite pentru că, în general, nu stau pe loc, sunt în mișcare, așadar, AL PATRULEA ZID este mereu schimbător. Chiar dacă vă aflați într-un *interior*, sunteți, de fapt, afară. Veți găsi o scenă cu o mașină în aproape orice film sau serial TV, deci fiți foarte atenți la următoarea aplicație.

APLICAREA LOCULUI/CELUI DE-AL PATRULEA ZID ÎN SCENELE ÎN AUTOMOBILE

Mai întâi, sporiți interiorul mașinii cu detaliile dintr-o mașină cu care sunteți deja familiarizați și care aduce cu sine povestea care se potrivește textului. De exemplu: dacă în scenă este vorba despre o plimbare de plăcere, folosiți mașina familiei de pe vremea când aveați cinci ani, adică mașina cu care ați străbătut toată lumea în lung și-n lat. Dacă scena este una cu sex, folosiți mașina în care ați făcut sex înainte de căsătorie. Sau dacă scena este despre libertate și tot ce

poate fi mai palpitant, folosiți o mașină nou-nouță, pe care nu v-ați fi putut-o permite niciodată. Sau dacă scena este una traumatizantă, folosiți mașina în care v-ați plimbat copilul înainte să moară sau să vă fie luat, sau înainte de a pleca la luptă. Înțelegeți ce vreau să spun.

Odată ce ați identificat mașina, trebuie să personalizați decorul și să vă asigurați că toate elementele de decor pe lângă care treceți au logică în raport cu textul. De exemplu, personajul vostru merge cu mașina pe întuneric într-o zonă împădurită, înspăimântătoare. Vă puteți imagina un LOC în care s-a întâmplat ceva îngrozitor sau un LOC cu creaturi înspăimântătoare — păianjeni, șobolani, șerpi, gândaci. Acest lucru creează și o imagine suplimentară din cauza gândului: „Ce se întâmplă dacă mașina mea face o pană și va trebui să mă confrunt realmente cu acești păianjeni, șerpi, șobolani și gândaci?" Sau poate că personajul vostru merge spre casă. Atunci puteți spori încărcătura emoțională a cartierului pe care îl străbate folosind imagini care apar pe drumul vostru spre casă, inclusiv cu acelea din cartierul prin care conduceți sau unul cu copii mulți care să trezească emoțiile necesare din text. Sau poate că personajul traversează un oraș prin care n-a mai fost niciodată. Aici puteți spori impactul cu un anumit orășel în care ați trecut prin niște experiențe îngrozitoare. Asta vă va da un sentiment de inadaptabilitate, de disconfort și nevoia de a fi asimilat și de a vă găsi LOCUL.

Alegeți tipul mașinii cu care mergeți și zona pe care o vedeți din mașină, verificând dacă aceste alegeri dau o logică muncii interioare deja făcute.

LOCUL/AL PATRULEA ZID exterior și public poate fi:

- o plajă aglomerată;
- un parc luminat în întuneric;
- o parcare, ziua, cu o grămadă de mașini și oameni;
- o străduță în miezul zilei lângă o alta cu un trafic infernal;
- o piscină în care înoată alții pierzându-și vremea;
- o străduță cu alți oameni, plus cei care pot ieși din casă în orice moment;
- o străduță aglomerată;
- un trotuar pe o stradă cu multe mașini gălăgioase.

Categoric că un LOC/AL PATRULEA ZID exterior și public furnizează cel mai mare risc de expunere. Nu trebuie doar recreat un LOC familiar și emoțional de tipul acesta din viața voastră în raport cu alt LOC/AL PATRULEA ZID în care vă aflați realmente, ci cu un spațiu interior și public pe care trebuie să-l folosiți ca SUBSTITUIRE ca să sporiți impactul pe care îl are prezența unui personaj care nu vorbește, localizat în zona voastră și care vă poate afecta emoțional într-un fel sau altul.

Să zicem că lucrați la o scenă în care personajul vostru este într-un parc și cumpără heroină de la un traficant de droguri dubios. Alegeți un LOC/AL PATRULEA ZID în care faceți ceva ilegal sau imoral. Apoi alegeți unul dintre personajele inofensive — eventual, o femeie care-și plimbă cățelul — și folosiți

pentru SUBSTITUIRE un părinte, un prieten cusurgiu, un profesor, un polițist, copilul vostru, cineva care va face ca „mersul la cumpărături de droguri" să devină o experiență care să vă întindă nervii la maximum.

LOCUL/AL PATRULEA ZID conferă muncii voastre detaliile unei povești personale, reușind să aducă o doză de real nu doar evenimentului din text, ci și spațiului unde se petrece. El va reuși să vă facă să vă aclimatizați.

Următoarele exemple sunt diverse mostre ale felului în care, alături de cursanții mei, am putut folosi util LOCUL/AL PATRULEA ZID.

Exemple de LOC/AL PATRULEA ZID folosite de cursanți în filme și seriale:

- Rick Gonzales a folosit o stradă din Brooklyn, unde a crescut, ca să recreeze un LOC/AL PATRULEA ZID (exterior și public) al ghetoului Richmond, California, atunci când și-a interpretat personajul Cruz din filmul *Coach Carter* alături de Samuel L. Jackson.
- Travis Fimmel a folosit ferma din Australia a familiei sale ca LOC/AL PATRULEA ZID (exterior și public) pentru Central Park din New York, când l-a interpretat pe Tarzan în serialul TV *Tarzan*.
- John Adams a folosit biserica în care tatăl său era predicator pe vremea când John era adolescent, drept LOC/AL PATRULEA ZID (interior și public) pentru scena înmormântării din serialul *The Dead Zone*, în care personajul lui John, Bruce, trebuia să-și adio de la tatăl lui mort. Tatăl bun al lui John este bine mersi în viață, deci folosirea bisericii reale a tatălui ca LOC și tatăl ca SUBSTITUIRE, pentru tatăl mort a făcut ca acest episod să fie unul extrem de profund ca interpretare pentru John.
- Rene Russo a folosit baia copilăriei pentru LOCUL/AL PATRULEA ZID interior și intim pentru baia în care fusese băgată cu forța în filmul *Get Shorty* (*Prindeți-l pe Shorty*).
- Melissa Joan Hart a folosit docurile unde tatăl ei pescuia în copilăria sa pentru LOCUL/AL PATRULEA ZID exterior și intim pentru a reproduce câmpul în care ea și tatăl personajului pe care-l interpreta sunt singuri în filmul *Drive Me Crazy*.
- Tasha Smith a folosit spațiul în care a suferit o traumă în copilărie drept LOC/AL PATRULEA ZID (interior și intim) pentru recrearea spațiului în care personajul ei, fata dependentă de heroină, își vine de hac în miniserialul HBO câștigător al Premiilor Emmy, *The Corner*.

- Hoit Richards şi-a folosit actualul dormitor pentru LOCUL/AL PATRULEA ZID (interior şi intim) spre a crea intimitatea necesară pentru o scenă sexy pe care trebuia s-o interpreteze cu fundul gol în serialul HBO *Black Tie*.

LOCUL şi AL PATRULEA ZID sunt instrumente de actorie necesare — ***aşadar, nu le ignoraţi şi nu uitaţi să le folosiţi.***

În mulţii mei ani de profesorat, am învăţat că să-i convingi pe actori să folosească LOCUL şi AL PATRULEA ZID e ca şi cum le-ai scoate dinţii cu cleştele. Logica folosirii celorlalte instrumente este evidentă, pentru că permite clar emoţiilor să curgă şi actorilor le plac foarte mult emoţiile. Chiar dacă puterea LOCULUI şi a CELUI DE-AL PATRULEA ZID este mai puţin evidentă, ea este esenţială pentru menţinerea şi intensificarea emoţiilor induse de celelalte instrumente. Foarte important este că LOCUL şi CEL DE-AL PATRULEA ZID reduc sentimentul că eşti urmărit şi judecat, ceea ce, de obicei, îi împiedică pe actori să rămână mereu prezenţi *pe* scenă şi *în* scenă. În multe cazuri, conştientizarea creată de public sau de un aparat de filmat, practic anulează sentimentele actorului. LOCUL şi AL PATRULEA ZID slujesc pentru a întări realitatea emoţională şi senzaţia de intimitate care ajută la crearea şi mai multor sentimente.

Capitolul IX

Instrumentul 9
FAPTELE

Mânuirea obiectelor de recuzită
pentru a da naştere unui anumit comportament.

FAPTELE sunt exprimarea fizică a intenţiilor prin utilizarea obiectelor de recuzită. Tot ceea ce fac oamenii în viaţă sunt FAPTE — periatul părului în timp ce vorbeşti, spălatul vaselor, toaleta înainte de culcare, pusul mesei pentru toată lumea, gătitul, împopoţonatul şi menajul.

FAPTELE ne spun mai multe despre cine-sunt în raport cu personajul. Imaginaţi-vă o ceartă într-o scenă care se petrece într-o bucătărie, unde personajul foloseşte mâncarea ca să detensioneze situaţia. Simplul act de a scoate cutia de 4 kilograme de îngheţată din congelator, de a înşfăca o lingură, trântind sertarul cu argintărie, de a lua un bol şi apoi de a înfige lingura ca să deşerte îngheţata şi apoi să se îndoape cu ea, în vreme ce personajul celălalt ţipă cu disperare, totul spune multe şi celorlalţi actori, şi publicului. Sau gândiţi-vă la o scenă de terapie, unde ca pacient faceţi nişte origami din hârtie, mai precis din şervetele. Fără a auzi măcar un cuvânt din text — prin simplul comportament al realizării jucăriilor din batistuţe de hârtie (având în vedere subţirimea materialului, se presupune o mare îndemânare ca să iasă ceva, dar şi multă concentrare) — publicul înţelege că personajul are probleme psihice şi obsesii şi că este incapabil să-şi destăinuie sentimentele.

Cuvintele pot minţi. Comportamentul spune întotdeauna adevărul.

În conversaţie adesea spunem ce vrea celălalt să audă. Folosim cuvintele ca să ascundem adevăratele noastre sentimente. Ele ne ajută să mintim, să înşelăm şi uneori să-i protejăm pe ceilalţi de adevăruri. Chiar şi când credeţi că spuneţi adevărul, indiferent că vă convine sau nu, reacţiile cele mai sincere vor ieşi la iveală prin comportament. S-ar putea să spuneţi ceva, iar comportamentul să trădeze adevăratele voastre sentimente. Asta pentru că majoritatea comportamentelor noastre sunt motivate subconştient, deci este imposibil să deţinem un control conştient asupra lor. Indiferent cât de multă viaţă lăuntrică aţi transferat personajului,

sentimentele — exprimate exclusiv prin dialog — vor produce un minimum de comportament. Folosirea obiectelor de recuzită permite naşterea unui comportament firesc, iar munca lăuntrică vă va informa *cum* să le mânuiţi.

Doar actorii îşi imaginează că să stai în picioare, să te uiţi fix la celălalt şi să te emoţionezi ar putea fi o modalitate puternică şi adevărată de descriere a vieţii. Realitatea însă este că atunci când oamenii sunt confruntaţi cu situaţiile extrem de dramatice, ei fac diverse lucruri. Cel mai adesea le facem într-un mod puternic emoţional.

Când miza este mare, facem multe

Gândiţi-vă la vremea când v-aţi aflat în apartamentul cuiva care vă plăcea foarte mult şi v-aţi trezit singuri pentru prima dată. Tensiunea sexuală era foarte intensă. Ce aţi făcut ca să vă destindeţi? Se poate să fi trecut în revistă rafturile cu cărţi ale persoanei respective şi să fi încercat să-i examinaţi cu atenţie colecţia de CD-uri. Sau aţi mâncat cu nerăbdare nişte fructe zaharisite dintr-un bol de pe o măsuţă ca să vă depăşiţi nervozitatea. În acea stare de disconfort se poate chiar să fi pus mâna pe un obiect fragil. Aţi spart ceva? Sau aţi văzut ceva ce nu s-ar fi cuvenit? Mai mult ca sigur. Toate încercările pe care le facem pentru a ne calma nervii dau naştere unui comportament spontan. Aceste momente neplanificate nu se pot produce fără FAPTE.

Sau imaginaţi-vă o scenă în care personajul vostru este în plin conflict cu persoana iubită în timp ce pregătesc o salată pentru cină. Vă puteţi opri din gătit şi să vă uitaţi doar şi să ţipaţi la celălalt, dar este mult mai eficient şi realist să continuaţi să faceţi salata. Asta îi permite celuilalt personaj, dar şi publicului să înţeleagă exact ce simţiţi când tăiaţi cu năduf şi parcă vă răzbunaţi pe castravete de parcă ar avea o legătură directă cu subiectul neînţelegerii. Aţi putea să rupeţi ameninţător nişte frunze de salată, ca într-adevăr celălalt să înţeleagă ce s-ar putea întâmpla dacă mai continuă cu reproşurile. În acest context făcutul salatei este o activitate benignă care devine însă ameninţătoare. Cu aceste FAPTE nu mai este nevoie să ţipaţi. Folosirea FAPTELOR este atât de eficientă, încât vă permite să transmiteţi mânia care vă stăpâneşte, chiar dacă vorbiţi blând.

FAPTELE oferă actorului alternative. Când miza este mare, este aproape imposibil să îl priveşti în ochi pe celălalt *tot timpul.* FAPTELE oferă o motivaţie legitimă pentru a nu vă confrunta cu celălalt. E mult mai uşor să minţi când eşti ocupat să amesteci într-o cratiţă, să-ţi pregăteşti o ţigară sau ceva de băut, să te îmbraci, să repari o ţeavă sub chiuvetă — activităţi legitime care te împiedică să o priveşti mai urât pe cealaltă persoană în ochi, ceea ce dacă ai face ar însemna să dezvălui că eşti necinstit sau că nu-ţi convine ceva.

Următoarea dată când vă veţi afla într-o situaţie foarte tensionată urmăriţi cât de fizic deveniţi. Este surprinzător câte se pot întâmpla când eşti enervat

sau supărat de ceva. Jim, unul dintre cursanții mei, m-a contrazis. El a insistat că de câte ori este implicat într-o ceartă aprinsă, el doar țipă. Nimic altceva. Și-a menținut această teorie până când a avut o dispută cu un tată care-i era aproape un străin, pentru că nu-l mai văzuse de ani de zile. Stăteau pe pajiștea din fața casei lui Jim și privirea aceea de-învinovățire-pentru-ceea-ce-mi-ai-făcut se îndrepta spre o confruntare foarte aprinsă. Pe măsură ce lucrurile deveneau tot mai tensionate, tatăl lui Jim, fără să-și dea seama, începuse să rupă păpădiile de pe pajiște și apoi să le facă bucățele. Jim a văzut aceste FAPTE și a zâmbit, pentru că și-a dat seama că avusesem dreptate. Din păcate, tatăl lui Jim a crezut că zâmbetul îi era adresat. Că fiul îl ia de sus. Ceea ce, firește, l-a enervat și mai tare. Pajiștea a avut de suferit, dar Jim a înțeles ideea: când suntem speriați, supărați, furioși sau enervați, ÎNFĂPTUIM.

Alegerile pe care le faceți pentru FAPTE scot la iveală nevrozele personajului, mediul din care provine, nivelul de studii, statutul financiar și ce anume simte *realmente* față de celălalt personaj. Alegerea recuzitei/activităților trebuie să corespundă vieții personajului (sufletește, economic, ca statut profesional, ca poveste, ca predilecții sexuale, localizare geografică, perioadă în timp etc.). FAPTELE pentru un personaj care stă cu chirie mică, dar iese la un restaurant elegant cu cineva față de care este ostil ar putea fi:

- V-ați putea trezi că vă jucați cu mâncarea într-un mod agresiv — că înfigeți cu violență furculița în salată. Vă hăcuiți carnea sau vă îndopați ca să nu bălmăjiți un „Mă plictisești de moarte", adică exact ceea ce ați vrea să ziceți.
- Ați putea să ștergeți tacâmurile cu șervețelul de pânză, scuipând pe ele și apoi frecându-le cu sălbăticie.
- Ați putea să vă jucați cu mâncarea, să sugeți sâmburele dintr-o măslină sau să folosiți măslinele ca pe niște păpușele-marionete puse în vârful degetelor.
- Ați putea să beți prea mult vin, clătinându-vă și umplând prea mult paharul, pe măsură ce conversația devine mai dureroasă și mai incomodă.

Indiferent ce ați alege să faceți, ascunderea animozităților prin FAPTE ne oferă mai multe informații despre *ce* simțiți cu adevărat și *cum* vă stăpâniți sentimentele.

FAPTELE pot crea imprevizibilul.

Să explorăm personajul considerat a fi negativ, cineva care încearcă să-și sperie victima într-o scenă cu gangsteri. O abordare standard ar fi să stați acolo să țipați și/sau să-l înșfăcați sau să-l atacați fizic pe celălalt actor. O abordare prin FAPTE ar fi să mâncați niște fursecuri cumpărate de la fetițele cercetaș, un gest în aparență nevinovat, în vreme ce îl amenințați pe celălalt personaj cu îngrozitoare acte de tortură inimaginabile. Mestecatul fursecurilor, mâncatul unor chipuri

nevinovate face ca frica inspirată de personajul negativ să fie mai palpabilă, pentru că vedem că poate chinui, mutila şi ucide — acestea părând să fie lucrurile cu care se ocupă zilnic. Vă poate ucide tot aşa cum mănâncă nişte dulciuri. Când cineva ţipă violent şi vă împinge la perete este clar că urmează chinuri şi poate chiar moartea. FAPTELE permit şi alte posibilităţi care dezarmează şi derutează victima în legătură cu ceea ce urmează să se întâmple. Neştiind ce va face atacatorul de la o clipă la alta, acesta devine şi mai înspăimântător.

FAPTELE sunt esenţiale, pentru că noi vedem înainte să auzim.

O imagine valorează cât o mie de cuvinte. E un loc comun, un clişeu? Da. Dar a devenit aşa dintr-un motiv bine întemeiat. E suficient să tăiem sunetul unei scene şi tot vom şti exact ce se întâmplă din comportamentul personajelor.

FAPTELE trebuie să augmenteze OBIECTIVUL SCENEI

FAPTELE nu înseamnă să mânuiţi la întâmplare obiectele de recuzită. Trebuie să aveţi tot timpul în vedere care este OBIECTIVUL SCENEI pentru personajul vostru. Dacă OBIECTIVUL SCENEI este „să te fac să mă iubeşti", atunci aruncatul de obiecte ascuţite către persoana iubită este puţin probabil că vă va ajuta să vă atingeţi scopul.

O excelentă ilustrare a vieţii personajului, a conceptului cine-sunt al personajului şi a OBIECTIVULUI SCENEI este cuprinsă în prima scenă interpretată la clasă de Brad Pitt. Brad tocmai sosise la Hollywood şi nu luase lecţii de actorie cu vreun profesionist. (Ei bine, da, a existat o vreme când Brad Pitt era doar un tânăr cu multe vise şi fără un sfanţ în buzunar! A început ca toată lumea, luându-şi trei slujbe ca să se întreţină şi să-şi plătească lecţiile de actorie.) I-am dat să interpreteze o scenă din piesa *Tribute* în care personajul lui, Jed, merge la un picnic interior cu o fată pe care o angajase sociabilul şi charismaticul lui tată, spre a-l seduce. Jed nu ştie că tatăl lui a aranjat totul. Bătrânul are o justificare — Jed este extrem de timid, se presupune că este încă virgin şi a fost obligat să-şi trăiască mare parte din copilărie în umbra părintelui. OBIECTIVUL SCENEI lui Brad era „să te fac să mă placi". OBSTACOLELE lui erau la nivelul tensiunii sexuale şi a faptului că nu ştia regulile „jocului". În text nu apărea nici o indicaţie că Jed i-ar da fetei să bea vin, dar Brad adusese două pahare elegante şi o sticlă la clasă pentru scena respectivă (bineînţeles, nu cu alcool adevărat — *niciodată* să nu folosiţi alcool adevărat atunci când jucaţi o scenă). Brad a început scena ieşind din bucătărie cu sticla şi cele două pahare. Deşi dialogul consta în vreau-doar-să-te-cunosc şi alte banalităţi, scena presupunea şi seducţie, şi sex. Mâncatul la

picnic — FAPTELE din text (servitul și mâncatul pot fi foarte sexy) —, precum și vinul și paharele respective au creat o tensiune sexuală implicită între Brad și partenera sa. Gândurile aparent lascive ale lui Brad l-au făcut ca în mod inconștient să își pună paharele pe piept și să răsucească seducător picioarele lor fine. Chiar dacă dialogul era o discuție nebuloasă despre anii de liceu ai fetei, era limpede că FAPTELE lui Brad și comportamentul său nu aveau nimic de-a face cu școala. Ne dădeam seama la ce se gândea *cu adevărat* Brad (în rolul lui Jed) din întregul său comportament. Acesta furniza scenei o tensiune plină de realism ca la o primă întâlnire în timpul căreia se va face sex, pentru că un cunoscător ar fi fost mai abil și mai sigur pe el. Când urmăriți OBIECTIVUL SCENEI și aveți nevoie de o reacție din partea celuilalt, se creează un comportament inconștient. Urmărind OBIECTIVUL SCENEI cu multă îndârjire, Brad, ca actor, nu era foarte conștient — comportamentul său provenind din ceea ce făcea în viață, fără premeditare. I-am permis lui Brad *ca personaj* să conștientizeze și astfel să devină foarte credibil. Când l-am întrebat: „îți dai seama că ai ținut paharele pe piept și ai răsucit picioarele de sticlă ca și cum ar fi fost niște sfârcuri?", m-a privit mirat și a roșit. Se pare că nici nu fusese vorba de așa ceva.

În aceeași scenă din *Tribute*, există o indicație scenică (FAPTĂ) pentru personajul lui Jed, și anume să deschidă un borcan de murături și să mănânce una, iar fata să-i ceară să-i dea jumătate. Este absolut necesar să deschidă borcanul și să muște din murătură, pentru că altfel nu are logică replica fetei: „Îmi dai și mie din murătura ta?" Brad a ajuns la faza cu murătura, dar n-a putut să scoată capacul. Oricât s-a străduit, n-a reușit. În loc să procedeze așa cum ar fi făcut orice alt actor — să fi întrerupt scena, să se fi enervat și să-și iasă din rol, ori să schimbe replicile ca să se adapteze situației și obstacolului neprevăzut — în tăcere, a renunțat și i-a întins ei borcanul să încerce să-l deschidă. Evident, ea l-a deschis fără nici un efort, ceea ce a făcut publicul să râdă de aparenta lui nepricepere. A îndrăznit să fie spontan și să pară caraghios, creând astfel o relație cu celălalt actor. Și un moment foarte veridic. Brad cunoaște avantajele folosirii FAPTELOR și continuă să le exploreze în cariera sa. În filmul *Ocean's Eleven*, el joacă rolul lui Dusty Ryan, un escroc implicat într-o șmecherie într-un cazinou din Las Vegas. Las Vegas-ul este bine cunoscut pentru mâncarea lui ieftină, anume concepută ca să pară un chilipir pentru potențialii clienți ai cazinourilor. Personajul lui Brad este un escroc și ca orice escroc vrea și simte nevoia să se simtă puternic. Cu OBIECTIVUL GLOBAL al lui Dusty în gând, „să fiu stăpân pe situație în viață", Brad și-a imaginat că Dusty ar putea veni de hac sistemului, fără să fie ispitit de așa-zisa îmbogățire prin jocurile mecanice. El i-a spus regizorului Steven Soderbergh că personajul lui se va delecta întotdeauna la Las Vegas cu un cocteil de crevete la 99 de cenți. Soderbergh a fost de acord și, prin utilizarea FAPTELOR, Brad și-a transformat personajul de escroc alunecos într-unul echivoc, vicios și unic.

FAPTELE scot la iveală ticurile, afectarea şi dau naştere unui comportament echivoc.

Regizorii organizează adesea workshop-uri în care să analizeze la clasă textele înainte să ajungă să filmeze sau să joace pe scenă. Scenaristul David Marconi, care a scris scenariul blockbusterului *Enemy of the State* (*Inamicul statului*), a adus o scenă dintr-un film pe care urma să-l regizeze, intitulat *The Informer* (*Informatorul*). Scena pe care a discutat-o la clasă era una prin care putea stabili povestea anterioară. Personajul lui Iverson, un agent FBI frumos şi sexy, încearcă s-o convingă pe Tulsa, un manechin tânăr, splendid şi dependent de droguri, să lucreze sub acoperire şi să-l ajute să-l descopere pe criminalul care o ucisese pe cea mai bună prietenă a ei. Ca să facă asta, Iverson trebuia să explice povestea cazului, inclusiv cine este el şi de ce ar fi ea persoana cea mai nimerită. Scena se petrece după ce Iverson şi-a petrecut noaptea la Tulsa — ea fiind atât de beată şi de drogată, şi mai având, pe deasupra, şi probleme cu poliţia, încât el se oferise cavalereşte s-o conducă acasă. Şi s-o culce frumos (încă nu s-a ajuns la *altceva*, el a dormit pe canapea). Prima dată când scena a fost interpretată la clasă, a fost una statică. Practic, am urmărit două persoane care stăteau pe o canapea şi vorbeau. I-am spus actorului care îl interpreta pe Iverson, Rod Rowland, să-şi scoată şosetele (personajul lui le purta deja de vreo 24 de ore) ca să se simtă mai comod. Rod a făcut asta în timp ce oferea detalii despre caz. De îndată ce şi-a scos şosetele, a simţit un miros, ca de altfel şi Sarah Brown, actriţa care o interpreta pe Tulsa. Şosetele lui Rod puteau, pur şi simplu. Jenat, a început s-o tachineze agitându-i-le pe sub nas. Sarah întâi s-a strâmbat şi apoi a început să chicotească. Continuând să discute despre caz, Rod şi-a ridicat un picior spre nas şi a înţeles că nu numai şosetele miroseau urât. Sarah a început să râdă. Aceste FAPTE simple au creat o legătură între Rod şi Sarah şi, respectiv, între personajele lor. Acum aveau în comun o glumă şi momentul devenise foarte omenesc şi sincer, astfel încât expunerea datelor unui caz poliţienesc nu mai era aşa seacă, ci devenea fascinantă.

Personajele lui Tulsa şi Iverson rămâneau împreună la sfârşitul filmului, deci aceste FAPTE simple serviseră drept un mod original de a stabili o relaţie intimă. FAPTELE fuseseră atât de eficiente, încât David Marconi nu numai că le-a adăugat în scenariu, dar a revenit asupra poveştii şi a mai băgat nişte FAPTE în scenă, inclusiv momentul în care Iverson a găsit nişte brânză stricată undeva sub canapea, care şi ea mirosea şi pe care a trebuit s-o arunce. De asemenea, David a pus-o pe Tulsa să fumeze o ţigară cu droguri în timpul scenei. Ca rezultat al includerii acestor FAPTE, David a reuşit să comunice cu personajele sale prin comportamentul acestora.

Prin FAPTE publicul a aflat că Tulsa:

- este o haplea care ascunde brânzeturile;
- ţine mai mult la droguri decât la curăţenie;

- este îndrăzneață, de vreme ce își permite să comită o FAPTĂ ilegală în fața unui om al legii.

Prin FAPTE publicul a aflat că Iverson:

- face de mult meseria asta (este în largul lui când povestește despre un caz);
- o place pe Tulsa pentru că se simte destul de în largul lui ca să se amuze și să nu comenteze consumul ei de droguri;
- are mare nevoie de ceva deodorante.

FAPTELE îi dau o direcție sigură personajului.

Indiferent dacă mințim sau suntem atrași sexual sau pur și simplu suntem în primejdie, avem tendința să ne îndreptăm într-o anumită direcție și să facem ceva cu care suntem familiarizați. FAPTELE ne asigură un adăpost sigur. Îl mai țineți minte pe tatăl cursantului meu Jim, care rupea florile de pe peluza din fața casei? FAPTELE — respectiv smulsul ierbii — ne dădeau un sentiment de siguranță în lumea reală și apoi o valabilitate (dacă nu chiar și mai mult) în lumea pe care o creează actorul. Când Barry Pepper a interpretat rolul lunetistului, respectiv soldatului Daniel Jackson din *Saving Private Ryan* (*Salvați soldatul Ryan*), personajul său prins în vâltoarea războiului (înspăimântător și pentru cei mai puternici veterani) avea nevoie de ceva care să-i dea o senzație de confort. Cum Barry este un tip credincios, ne-a venit ideea să folosim o cruce, pe care s-o poarte mereu în jurul gâtului, iar când războiul devenea prea înspăimântător, s-o strângă în mână și să se uite la ea, aceasta dându-i putere și liniște sufletească. Această FAPTĂ nu apărea în scenariu, dar a furnizat publicului date importante despre personaj — și anume că Dumnezeu și religia sunt salvarea lui când este foarte înspăimântat.

FAPTELE scot la iveală și umorul din scenariu.

Adesea propun mereu aceeași scenă, astfel încât cursanții mei să vadă cum pot fi folosite instrumentele și să-și găsească forța interioară pentru propriile întâmplări și sentimente, ca să ajungă la un manierism unic și echivoc, care să iasă la iveală și astfel scena să fie diferită și distinctă în raport cu experiența actorului și a publicului. De exemplu, l-am rugat pe Matthew Perry să joace aceeași scenă din *Broadcast News* (*Ultimele știri*) ca și David Spade, pe care am discutat-o pentru MOMENTUL DINAINTE (instrumentul numărul 7). Ca să recapitulăm, aceasta este scena în care personajul lui Aaron Altman (interpretat de Albert Brooks) e acasă, retrăindu-și prestația jalnică de prezentator de știri în direct. Știe că a ratat ocazia vieții lui. Deocamdată, Aaron este încântat că Jane Craig (interpretată de Holly Hunter), iubirea vieții lui, a venit să-l vadă. El este

convins că ea vrea să-l consoleze după ziua oribilă pe care a avut-o. Dar Jane venise să-i spună lui Aaron că s-a îndrăgostit de rivalul lui, Tom, un prezentator de ştiri cu mare succes la public.

Prima dată când a interpretat scena, Matthew Perry n-a avut nici un fel de recuzită. Fiind însă un tip cu foarte mult umor, s-a descurcat, fiind destul de amuzant. I-am explicat însă că poate fi mult mai amuzantă. Am discutat conceptul de cine-sunt, care este esenţial în alegerea FAPTELOR. Personajul lui Aaron este un tip care foloseşte umorul în avantajul lui, ceea ce-l face să aibă câştig de cauză. Lucrând cu oameni ca Garry Shandling, Rob Schneider şi Jim Carrey, am descoperit că tipii cu umor colecţionează şi au o mulţime de jucării. L-am întrebat pe Mathew dacă la el acasă nu există un astfel de mini-depozit de jucării. Mi-a răspuns surprins că da. I-am cerut să-mi aducă mai multe mostre din colecţia sa de jucării pentru a le folosi ca FAPTE în recrearea scenei. Nu i s-a părut o idee prea strălucită. „Oare ce prezentator de ştiri are jucării?" m-a întrebat el. Şi apoi m-a provocat, spunându-mi: „Am să-ţi aduc atât de multe şi am să fac atâtea, încât o să-ţi displacă". Întotdeauna sunt pregătită să am o discuţie, deci i-am zis: „Adu-le". Săptămâna următoare, Matthew a adus o valiză enormă plină cu jucării pe care numai Matthew Perry le-ar fi putut avea. De-a lungul scenei, s-a jucat plin de seriozitate cu ele. Prin joaca lui şi prin alegerea anumitor jucării, noi, ca public, am înţeles mai bine temerile lui Aaron, iubirea lui pentru Jane şi cine era el ca persoană. Am înţeles partea umană a lui Aaron — frustrările lui, incertitudinile şi poveştile de iubire ratate pe care le trăise. Aceste FAPTE i-au dat lui Aaron o tridimensionalitate care l-a făcut mai accesibil şi cu care noi, publicul, ne puteam identifica mai uşor. Publicul se va simţi mult mai dispus să râdă dacă va comunica mai bine cu un personaj care reuşeşte să stăpânească o situaţie extrem de incomodă, pentru că publicul îşi va spune: „şi eu am trecut prin asta, şi eu am făcut asta". Matthew de-abia aştepta să demonstreze că m-am înşelat şi şi-a folosit FAPTELE ca să se răzbune. Şi totuşi, cu cât a folosit mai multe FAPTE, cu atât a fost mai bine răsplătit cu hohote de râs. De fapt, a trebuit de câteva ori chiar să tacă pentru că se râdea prea tare. Matthew a învăţat o lecţie importantă şi scena s-a dovedit a fi marea lui şansă. Curând după, au început ofertele, inclusiv rolul lui extrem de lăudat şi premiat cu Emmy din serialul difuzat multă vreme *Friends* (*Prietenii mei*).

Puteţi schimba FAPTELE.

Autorul poate include anumite FAPTE în scenariu, dar acestea cel mai adesea sunt doar nişte sugestii. Dacă FAPTELE nu se bazează pe dialog, depinde de voi, actorii, cum vă folosiţi imaginaţia — întotdeauna însă luând în calcul conceptul de cine-sunt al personajului, perioada de timp şi OBIECTIVUL SCENEI din perspectiva personajului pe care trebuie să îl interpretaţi. Nu folosiţi doar FAPTELE aşa cum sunt ele indicate în text. Cu cât aveţi mai multe FAPTE, cu atât va ieşi la iveală un comportament mai complex.

Personalizați-vă FAPTELE îmbogățindu-le cu informații despre SUBSTITUIRE și IMAGINILE INTERIOARE

Trebuie să vă personalizați cât mai mult FAPTELE, astfel încât să însemne ceva special pentru voi. Dacă vă aflați în casa viitorului partener sentimental și se întâmplă să vă uitați la una dintre fotografiile expuse, trebuie să folosiți SUBSTITUIREA și să amplificați ceea ce se vede în poză cu o persoană care să aibă o conotație emoțională în raport cu scena și cu voi. Analizați prima scenă din *Chapter Two* (*Capitolul doi*) al lui Neil Simon, când personajul lui George se uită la fotografia fostului soț al lui Jenny. Soția lui George, cu care acesta fusese căsătorit zece ani, murise de curând și pentru el era prima dată când ieșea cu cineva. Cum de mult nu mai avusese o iubită și era încă în doliu după ființa dragă, se simțea foarte nelalocul lui. În dialogul respectiv, George o întreabă pe Jenny cine este bărbatul din fotografie. Jenny îi spune că este fostul ei soț. Dacă ați juca rolul lui George, ar trebui să atribuiți respectivei fotografii imaginea cuiva din viața voastră, care vă este rival, un alter ego sau cineva care vă face să simțiți că vă poate tăia tot elanul în privința unei viitoare relații cu SUBSTITUIREA pentru Jenny.

Ați putea juca rolul unui alcoolic a cărui FAPTĂ este — surprize, surprize! — să bea niște alcool. Dacă într-adevăr aveți o înclinație spre alcoolism, atunci veți înnobila lichidul din fața voastră cu un alcool tare la alegerea voastră. Dacă nu, puteți amplifica prin alt viciu (mai toată lumea are măcar unul): droguri, sex, somn, mâncare, cumpărături, obsesia calculatorului — ce vreți voi. Orice exces major poate fi considerat un viciu.

Scena s-ar putea să-i solicite personajului vostru să bage un CD în combină și să dea drumul la muzică, sporind efectul prin melodia respectivă, pe care s-o aveți în comun cu SUBSTITUIREA aleasă pentru scenă. Sau puteți spori efectul CD-ului cu o muzică de mare încărcătură emoțională în raport cu niște întâmplări trecute și care corespunde sentimentelor pe care ar trebui să le aveți în conformitate cu textul.

Charmed (*Farmece*) este un serial de televiziune despre viața a trei femei cu puteri supranaturale ale căror fapte adesea n-au nici o logică pentru cei care nu intră în categoria vracilor și vrăjitoarelor. În mai multe scene dintr-un anumit episod personajul lui Chris, interpretat de Drew Fuller, are un inel pe care îl ține, îl atinge, îl descântă și care-i oferă iubirea adevărată și pe care mai apoi îl returnează. Nu e doar un inel care semnifică iubirea — este o formă de misticism în sine. Inelul vine de undeva din viitor și acum se află în trecut, ceea ce înseamnă în zilele noastre. Știu, este cam confuză povestea, dar nu e neapărat nevoie să rămână așa. Dotând acest inel fermecat cu ceva din viața sa afectivă, Drew putea să-i confere o altă semnificație. Când tocmai ne gândeam ce ar putea folosi pentru inelul în cauză, am observat că poartă o brățară de piele. L-am întrebat ce e cu ea și mi-a zis că iubita lui și cu el poartă brățări la fel, ele simbolizând iubirea lor reciprocă. Nu și le scot niciodată. De fapt, înțelegerea

dintre ei este că dacă vreunul dintre ei scoate această brățară înseamnă că relația lor s-a sfârșit. Evrika! Iată soluția perfectă. I-am spus lui Drew să înnobileze inelul (FAPTA lui în mare parte în episodul respectiv) cu brățara de piele căreia să-i dăruiască implicațiile reale personale. Sporind astfel valoarea inelului, a fost mai ușor să găsim emoțiile necesare pentru prezența sa — iubirea și, eventual, pierderea ființei iubite care decurgeau din FAPTELE din scenariu.

Atunci când identificați FAPTELE personajului vostru, luați în calcul nevrozele sale, traiectoria carierei sale și modul său propriu de operare

FAPTELE expun vizual nevroza personajului.

Majoritatea personajelor au o fobie sau o nevroză clară. În caz contrar, depinde de actor să găsească el ceva cu care să scoată în evidență personajul. În *Scareface*, personajul lui Al Pacino, Tony Montana, n-ar fi ajuns așa de bogat dacă n-ar fi fost paranoic. *Othello* n-ar mai fi fost Othello fără obsedanta lui gelozie. Lady Macbeth n-ar fi fost decât o nevastă cicălitoare dacă n-ar fi existat ambiția ei nebunească. Joe Pesci avea nevoie de complexul lui napoleonean ca să-și justifice personajul Nicky Santoro din *Casino*. Personajul Virginiei Woolf n-ar fi fost decât o scriitoare morocănoasă dacă n-ar fi avut și tendințele suicidare din *The Hours (Orele)*. Brick din *Cat on a Hot Tin Roof (Pisica pe acoperișul fierbinte)* ar fi plictisitor de moarte dacă n-ar fi alcoolic și n-ar avea niște conflicte nerezolvate cu tatăl lui. Oedip n-ar fi decât un băiețel care se agață de fusta mamei dacă n-ar avea o obsesie față de aceasta. FAPTELE ajută la crearea unei înțelegeri vizuale profunde a felului în care nevroza personajului sau psihoza sa există și de ce.

În *Up Towns Girls* Marley Shelton o interpreta pe Ingrid, un personaj cu tendințe de retenție anală, perfecționist și obsedat să dețină în permanență controlul. Când am ajutat-o pe Marley să-și pregătească rolul, am decis că nu vrem să ne bazam doar pe dialog sau pe costume ca să transmitem ideea. Am hotărât ca tot ceea ce făcea Ingrid să se bazeze pe un sistem. Își va da cu strugurel pe buze doar de la dreapta la stânga, întotdeauna se va așeza în același fel și va avea o gentuță plină cu tot felul de articole care s-o izoleze de lume: șervețele cu parfum de levănțică, forfecuțe de unghii, mănuși pentru cititul ziarului, gel de mâini contra microbilor, bomboane de mentă pentru o respirație proaspătă, șervețele de față, mini-evantaie (ca să alunge fumul în timpul scenelor care se petrec în cluburile de noapte) și substanțe de absorbire a mirosurilor. De asemenea, ne-am înțeles ca Ingrid să folosească aceste șervețele ca să șteargă permanent scaunele, mesele și paharele. I-am propus chiar să devină o persoană obsedată de deținerea controlului și cu orice ocazie să aranjeze, să organizeze totul în jurul ei ca să fie perfect. În film, personajul Molly Gunn, cea mai bună prietenă a lui Ingrid, este

falit și trăiește de pe urma vânzărilor de obiecte inutile din casă. Marley, adică Ingrid, are grijă în scena respectivă ca totul să fie impecabil așezat, mult prea bine organizat și cu prețul corect afișat. Ba chiar umblă și cu un fier de călcat în mână, în caz că se șifonează ceva. Fiecare scenă era astfel construită în funcție de obsesia de a deține controlul, încât Marley a început să se comporte și în viața de toate zilele asemenea lui Ingrid. FAPTELE au devenit organice într-o asemenea măsură, încât, spre uimirea soțului ei, a început să se comporte ca o persoană obsedată de deținerea controlului și în timpul liber. Punerea în scenă a FAPTELOR a ajutat-o *să intre cu adevărat în pielea personajului*.

În aceeași categorie de nevroză intră toate personajele care au probleme grave de consum excesiv de substanțe dăunătoare. În continuare, voi prezenta câteva modalități în care o parte dintre cursanții mei și cu mine am reușit să interpretăm dependențele personajelor prin folosirea FAPTELOR.

Supraalimentația

La clasă, Robin McDonald a montat o scenă din piesa *Pizza Man*. Ea a interpretat personajul lui Alice, o persoană care se supraalimenta, dar care slăbise pentru iubitul ei căsătorit. În scena respectivă, Alice se întoarce acasă după ce descoperise că iubitul ei s-a întors la nevastă. Acest lucru devine o scuză ideală ca să se îndoape. Observă rapid că, din păcate, colega ei de cameră și prietena sa alcoolică cheltuiseră toți banii pe tărie. Orice persoane dependente de ceva au întotdeauna rezerve ascunse pentru momentele de criză. Pentru această scenă Robin pusese un Kit-Kat într-un ghiveci cu flori, un Twinkies în spatele draperiilor, chipsuri sub canapea și niște chiftele sub pernele de pe canapea. Această poveste i-a dat ocazia lui Robin să se învârtească prin cameră, găsind fiecare aliment în parte și încercând să mănânce fără să o observe colega de cameră. Majoritatea dependenților nu-și expun în public dependența; ei se îndoapă pe ascuns. Cuvintele lui Alice erau scoase în evidență de comportamentul ei prin care încerca să facă totul pe ascuns, rontăind șmecherește.

Alcoolismul

Leticia din *Monster's Ball (Puterea dragostei)* este o femeie care nu-și recunoaște slăbiciunile. Cine n-ar fi la fel după ce bărbatul i-ar fi executat, copilul i-ar muri într-un accident de mașină și și-ar pierde și slujba? Halle și cu mine am decis ca Leticia să facă în așa fel încât problemele ei cu alcoolul să pară mai puțin grave pentru că bea doar din sticluțe de whisky mici, ca acelea din avion. Astfel Leticia putea să radă zece sticluțe dintr-o *răsuflare*, dar să-și justifice comportamentul gândind că „nu am probleme cu băutura, la urma urmei cât de mult aș putea bea *realmente* dacă sticlele sunt atât de mici?" Sticluțele o făceau să aibă impresia

că problema ei cu băutura este minoră. Când i-a oferit lui Hank ceva de băut, Leticia a avut impresia că o face cu mare eleganță — atunci când a deschis ușor căpăcelul metalic și i-a întins sticluța — fără a da în vileag problemele ei cu alcoolul. În film personajele stau împreună, vorbesc despre fiul ei care a murit și sorb din recipientele care par de jucărie, ceea ce oferă un excelent efect vizual, care indică totodată statutul ei social, financiar și emoțional.

Consumul excesiv de droguri

Parte integrantă a consumului excesiv de droguri este întregul ritual prin care treci pentru a te droga, pentru a face un „trip". De exemplu, ca parte din această ceremonie respectivii vor scoate marijuana dintr-un săculeț, o vor adulmeca, vor linge foița în care își vor rula țigara, o vor lipi cu scuipat, o vor mai umezi puțin și o vor aranja ca să fie compactă. Cei dependenți de cocaină vor pregăti porția cu dispozitivele lor preferate și doar pe un anumit tip de suprafețe. Aceste FAPTE creează o anticipare și sunt parte integrantă a experienței de intoxicare.

Eriq LaSale a regizat și a jucat rolul principal din miniserialul HBO *Rebound* care aduce în prim-plan un drogat încăpățânat, jucător de baschet, care se străduiește să ajungă antrenor și mentor al tinerilor, simțind însă o atracție magnetică și distructivă față de heroină. Eriq l-a interpretat pe Diego, drogatul încăpățânat, deși el niciodată n-a luat nici un fel de droguri. Habar n-avea ce simți când consumi heroină și ritualurile utilizatorilor de heroină îi erau complet străine. Am discutat despre faptul că există un fel de conotație sexuală atunci când „bagi" acul în vână și dai drumul unei substanțe „care te face să te simți bine". Pregătirea lichidului în lingură și felul în care acul trage lichidul încălzit în seringa respectivă seamănă cu preludiul actului sexual. Sexul atunci când ajunge la un anumit punct devine o dependență, o necesitate asemenea heroinei pentru un drogat. Atunci când a înțeles perfect aceste FAPTE, Eriq a putut simți realitatea crudă a disperării personajului dependent de heroină. A înțeles de ce și cum o făcea.

Dependența de sex

Cei care sunt dependenți de sex îl folosesc pentru că este modalitatea lor de a se simți puternici. Și sexul este o forță primitivă și puternică, care adesea îi determină pe oameni să facă lucruri pe care nu le-ar face de obicei. Folosirea sexului este o modalitate excelentă de a obține ceea ce vrei. Un dependent de sex este conștient de puterea pe care o are sexul asupra oamenilor. Deborah Kara Unger a înțeles forța sexului când a avut de interpretat la clasă o scenă din *Îmblânzirea scorpiei* de Shakespeare. Asemenea personajului Katharinei, Deborah trebuia să găsească o cale ca să-și stăpânească puternicul adversar și viitor partener de

viață, pe Petruchio. Având în vedere epoca în care se petrece piesa şi când a fost scrisă, Deborah ştia că sexualitatea Katharinei reprezenta bunul său cel mai de preț. A găsit ca FAPTĂ tăiatul unei portocale şi apoi storsul sucului direct în gura ei, lăsând zeama să-i alunece senzual pe buze, bărbie, gât şi piept (avea un decolteu extrem de adânc). După care îşi ştergea buzele cu dosul palmei şi freca zeama şi pulpa fructului pe piept. Actorul (nu-mi amintesc cine era — şi, cinstind vorbind, am fost atât de impresionată de FAPTA ei, că nu mai ştiu altceva) a ajuns la cheremul ei şi Deborah a avut câştig de cauză în această scenă.

Indiferent care ar fi dependența personajului vostru, dependenții îşi asumă întotdeauna mari riscuri — jefuiesc bănci, omoară, au multe idile, sunt dispuşi să-şi piardă prietenii, familia sau slujba doar ca să intre în posesia drogului. Dacă interpretați un dependent, FAPTELE voastre trebuie să ia în calcul acest lucru şi să reflecte comportamente extreme.

FAPTELE scot la iveală modul de operare al personajului vostru.

Nevrozele şi psihozele diferă ca mod de operare. Dezechilibrele mentale sau chimice sunt incontrolabile. De obicei sunt OBSTACOLE, garduri suplimentare care trebuie sărite pentru atingerea cu succes a OBIECTIVULUI SCENEI. Un *modus operandi* (mod de operare) înseamnă o serie de comportamente pe care le folosim ca să ne *ajutăm* să ne atingem cu succes scopurile. Cu toții avem un mod de operare pe care îl folosim ca să ne atingem scopurile. Când avem îndoieli, utilizăm ceea ce a funcționat în trecut cu succes. O parte folosim sexul, alții violența, unii umorul, alții intelectul, unii reuşitele fizice sau autoritatea sau poziția în viață. În continuare voi prezenta câteva exemple de posibile FAPTE pentru diferite moduri de operare. Nu vă limitați însă la aceste sugestii. Fiți creativi!

Mod de operare pentru cei care folosesc violența

Iată câteva filme şi piese în care veți întâlni asemenea personaje: *In the Boom Boom Room, Goodfellas (Băieți buni), American Psycho, Streamers, Reservoir Dogs (Profesioniştii crimei), A Clockwork Orange (Portocala mecanică), Fanny and the Deep Blue Sea, Edmund, Secretary, Cape Fear (Promontoriul groazei).*

- Jucatul cu o armă sau cu un cuțit ori mişcatul lui brusc. Curățatul armei sau al cuțitului; ascuțitul unei lame; boxatul cu un sac sau cu ceva similar; utilizarea unui obiect de scris; aruncarea, spargerea sau ruperea unui obiect; modelarea violentă a look-ului pentru a obține o formă finală; mâncarea unor alimente care fac mult zgomot; pregătirea unei salate pe care o amestecați cu un cuțit mare sau tăierea cu furie a morcovilor, castraveților, salatei etc.; construirea unui obiect care să presupună folosirea unui ciocan sau a unui ferăstrău;

drogarea cu marijuana sau pregătirea unei doze de cocaină; folosirea unor foarfece ascuțite pentru curățarea sau tăierea unghiilor de la mâini.

Mod de operare pentru cei care folosesc umorul

Câteva filme și piese care au asemenea personaje ar fi: *Annie Hall, Gingerbread Lady, Lost in Translation (Rătăciți printre cuvinte), Animal House, Chapter Two (Capitolul Doi), Bringing Up Baby (Leopardul Suzanei), La Vita è Bella, Frankie și Johnny, When Harry Met Sally (Când Harry a întâlnit-o pe Sally), A Thousand Clowns.*

- Jucatul cu jucărioare caraghioase, cum ar fi păpușelele pe ață, minifigurinele, pensulele, soldățeii de plumb, păpușile care vorbesc, scot aer sau vânturi etc.; probarea unor pălării ciudate sau a unor haine neobișnuite; jucarea cu alimentele cum ar fi suptul de spaghete sau prinsul alunelor din zbor; realizarea de păpușele din morcovi sau a unor cocoloașe de hârtie pe care să le aruncați la coș sau în orice alt loc; luatul și jucatul cu obiectele partenerului, eventual chiar și cu lucruri intime; băutul vinului cu gogâlți; băutul a orice se presupune că se poate scuipa; pusul lenjeriei de corp în cap etc.

Mod de operare pentru cei care își folosesc intelectul

Iată câteva filme și piese în care apar asemenea personaje: *The Real Thing, Speed-the-Plow, Uncommon Women and Others, My Dinner with Andre, Brideshead Revisited, Reversal of Fortune (Misterul familiei Von Bullow), Dead Poets Society (Societatea poeților dispăruți), True West Equus.*

- Folosirea unui calculator; citirea unor cărți sofisticate; completarea cuvintelor încrucișate din ediția de duminică a ziarului *New York Times*; scrisul, fotografiatul, scosul unui carnețel pe care să vă notați mereu gândurile; mâncatul unor feluri exotice; băutul de coniac sau de vinuri fine; repararea sau instalarea unui obiect tehnic complicat; desenatul sau pictatul; gătitul unui fel complicat de mâncare; jucatul cu un stilou sau un creion etc.

Mod de operare pentru persoanele care folosesc sexul

Asemenea personaje apar în: *The Misfits (Inadaptabilii); The Last Seduction, Sexual Perversity in Chicago, American Gigolo (Un gigolo american), Body Heat, Last Tango in Paris (Ultimul tango la Paris), The Unbearable Lightness of Being (Insuportabila ușurință a ființei), Summer and Smoke (Vară și fum), Sex; Lies, and Videotape (Sex,*

minciuni şi casete video), Fool for Love (Nebuni din dragoste), Desire Under the Elms (Patima de sub ulmi).

- *Femeile:* pot mânca o piersică zemoasă; să streocare uşor în gură nişte frişcă; să bea şi să lase să curgă o parte din lichid pe bărbie şi piept; să se aplece după un CD pe care să-l pună în combină; să danseze unduindu-se după muzică sau să se joace cu coperta unui CD; să mănânce un aliment care este un simbol falic; să se dea cu cremă pe piept şi pe braţe; să-şi şteargă cu un şervetel sudoarea deasupra pieptului; să-şi îndrepte ciorapii fini; să bea alcool şi să se joace cu cuburile de gheaţă sau cu piciorul paharului de vin etc.
- *Bărbaţii:* să sufle spuma de la bere; să spargă nuci în palmă; să fixeze cu un gest mecanic ceva cu şurubelniţa; să mănânce lasciv un mango sau un kiwi; să folosească orice împrejurare ca să poată atinge persoana care este obiectul dorinţei, de exemplu, să ia o scamă de pe puloverul ei etc.; să găsească o scuză să-i scoată şi să-şi scoată cămaşa; să şteargă transpiraţia de pe piept sau de pe sprâncene etc.

Mod de operare pentru persoanele care folosesc puterea/autoritatea

Următoarele filme şi piese au acest tip de personaje: *Wall Street, Nixon, Angels in America (Îngeri în America), Working Girl (O femeie face carieră), Hamlet, The Great Santini, A Few Good Men (Oameni de onoare), Speed-the-Plow, Sweet Bird of Youth (Dulcea pasăre a tinereţii), Hedda Gabler, Mary of Scotland (Maria Stuart), Faustus (Doctor Faust).*

- Verificarea ceculuí sau scrierea unui cec; folosirea unui casetofon sau a unei camere video, introducerea de date în telefonul mobil sau în laptop; curăţarea tacâmurilor înainte de a mânca; scrisul pe un carneţel, ceva de genul „notez ceva «secret» despre tine..."; îmbrăcatul şi dezbrăcatul într-un mod impecabil, număratul bancnotelor dintr-un mănunchi considerabil de bani; fumatul unui trabuc; lustruitul atent al pantofilor; băutul unui coniac fin; mâncatul unor alimente exotice şi costisitoare cum ar fi stridiile, prepeliţele sau a pateului de gâscă etc.

Mod de operare pentru persoanele care îşi folosesc capacităţile fizice

Iată filme şi piese cu personaje de tipul acesta: *The Wager, Racing Bull (Taurul furios), Bull Durham, The Hustler (Arta de a trişa), The Color of Money (Culoarea banilor), Rocky, The Great White Hope (Marea speranţă albă).*

- Jucatul de baschet, golf, fotbal etc.; practicarea unor exerciții fizice cu greutăți, biciclete, stepper, minitrambuline etc.; îmbrăcatul sau dezbrăcatul prin care să se vadă condiția fizică; aruncatul și prinsul mingii; lustruitul unei mănuși de baseball; ridicatul oricărui obiect mai greu pe care să-l folosiți ca pe o halteră; băutul de Gatorade; ridicatul și/sau mutatul obiectelor grele; boxatul cu un sac de nisip; pregătitul și băutul unui amestec de proteine; practicarea unui anumit sport într-o manieră personală etc.

FAPTELE definesc cariera personajului.

Iată câteva exemple de meserii care apar cel mai adesea în filme, la televizor sau la teatru și FAPTELE care pot fi folosite pentru a le personaliza. Acestea sunt doar câteva din miile posibile. Folosiți-vă imaginația ca să găsiți FAPTELE ideale, potrivite carierei respective. Nu uitați să luați în calcul și nevrozele, și modul de operare ale personajului când decideți ce FAPTE veți folosi.

- **Ofițer de poliție**

  Curățarea armei, băgarea și scoaterea ei din teacă; jucatul cu cătușele; potrivirea frecvenței radio pentru poliție; folosirea unui casetofon sau a unui carnețel; fumatul, băutul; vărsatul cafelei și curățarea după; mâncatul în grabă de alimente nesănătoase, cum ar fi gogoșile, chipsurile sau batoanele proteice; fardatul; folosirea șervețelelor umede (în cazul celor obsedați de deținerea controlului) care trebuie să vină în contact cu lucruri neigienice în cadrul unei anchete etc.

- **Doctor**

  Scrierea unei rețete; prescrierea unui tratament sau oferirea de pastile mostră; punerea sau scoaterea mănușilor chirurgicale; sterilizarea instrumentelor medicale; spălatul pe mâini; jucatul cu instrumentele medicale; încheierea nasturilor halatului; citirea atentă a fișelor medicale; analizarea radiografiilor; căutatul într-o agendă medicală sau în calculator etc.

- **Psihiatru**

  Scrierea într-un carnețel de notițe; folosirea coșului de gunoi; pregătirea unei cafele sau a unui ceai; băutul de cafea sau de ceai; jucatul cu un șirag de mătănii; scrierea în fișa pacientului sau analizarea acesteia ori a notițelor anterioare; împletitul; rezolvarea cuvintelelor încrucișate etc.

- **Infirmieră**

  Scrierea sau analizarea unei fișe a pacientului; pregătirea instrumentelor medicale; punerea hârtiilor pe masa de consultații; aranjarea obiectelor

personale ale pacientului; mâncarea de alimente nesănătoase sau din porția pacientului; sterilizarea instrumentelor medicale; pregătirea unui pacient sau dereticarea după un pacient; luarea temperaturii sau a tensiunii pacientului; îndreptarea unei perfuzii; pregătirea unui ac; golirea ploștilor; făcutul patului etc.

• Expert în calculatoare

Folosirea unui calculator; mâncarea de alimente nesănătoase; fumatul; repararea calculatorului cu șurubelnița, de exemplu; ștersul ochelarilor; pregătitul sau băutul de cafea, ceai sau suc; descărcarea de muzică pe un IPod; jucatul cu un PDA; ascultarea muzicii pe o combină; mâncatul de floricele făcute la microunde etc.

• Pictor

Pictatul sau desenatul; ștersul pensulelor; aranjatul modelului care pozează sau a lucrurilor ce urmează a fi pictate; băutul de alcool sau luatul de droguri; pregătirea unor alimente unice și foarte colorate; rearanjarea atelierului; fotografiatul; mestecarea cu zgomot a unor drajeuri etc.

• Menajeră

Măturatul; lustruitul meselor sau argintăriei; spălatul cu mopul; ștersul prafului; scuturatul pernelor; curățatul cu buretele al zonelor murdare; utilizarea produselor de curățat; spălatul sau ștersul vaselor; gătitul; mâncatul; spălatul de rufe; scotocitul printre obiectele stăpânului etc.

• Barman/chelner

Curățarea sau lustruirea paharelor; curățarea tejghelei sau a mesei; organizarea barului; număratul bacșișurilor; ținutul socotelilor; băutul; pregătirea notei de plată; reumplerea castroanelelor cu alune și a sticlelor cu ketchup și muștar; realimentarea cu condimente pentru băuturi și pregătirea lor (cum ar fi tăiatul unei portocale sau al unei lămâi verzi) etc.

• Prostituată/stripper

Punerea sau scoaterea hainelor într-un mod senzual; machiatul sau demachiatul; pregătitul și/sau băutul de alcool; fumatul de marijuana; pregătirea atentă a cocainei; înghițirea de medicamente; spălarea anumitor părți ale corpului, cum ar fi gâtul, brațele, partea de sus a pieptului sau picioarele; datul cu cremă de corp; mâncatul unui aliment în formă falică, de exemplu, o acadea, lemn dulce sau o baghetă din pâine; mâncatul cu lingurița de înghețată sau fulgi de ovăz și linsul linguriței; aranjarea ciorapilor de mătase cu care sunteți îmbrăcate; datul cu ojă sau ștergerea ojei; aranjarea părului etc.

• Politician

Scotocirea prin servieta diplomat; citirea ziarelor în care apăreți; sublinierea unor pasaje din ziare sau reviste; bărbieritul; datul cu colonie sau after-shave; notarea unor idei; verificatul în oglindă; vorbitul la un reportofon; mâncatul bomboanelor de mentă; folosirea instrumentelor sport pentru exersarea mâinilor; datul cu diverse substanțe în păr etc.

• Recepționer/Secretară/Asistentă

Completarea și organizarea hârtiilor; mâncatul prânzului dintr-o pungă de hârtie maronie; pregătirea sau băutul unei cafele; folosirea calculatorului; luatul de notițe; pilitul unghiilor sau datul cu ojă; fardatul; datul cu cremă pe mâini; masatul mâinilor sau picioarelor; ascuțitul creioanelor; folosirea pastei corectoare; punerea agrafelor de hârtie; periatul părului; pilitul; programarea telefonului; folosirea unui calculator pentru socoteli sau a unui computer; ascuțitul creioanelor; cercetatul dosarelor; folosirea foarfecelor sau a cuțitului de hârtie; căutatul anumitor obiecte necesare din sertarele biroului etc.

• Gospodină/Mamă

Decuparea cupoanelor de reduceri din ziare; împăturirea rufelor care trebuie date la spălat; curățatul; strânsul jucăriilor copiilor; făcutul patului; pusul cumpărăturilor la locul lor; întocmitul listelor; coafatul; folosirea diverselor produse antirid; utilizarea burtierelor; gătitul; răsfoitul revistelor, cum ar fi *Redbook* și *Family Circle;* ștersul prafului; ingurgitarea de medicamente; completarea cuvintelor încrucișate etc.

• Muncitor în construcții

Mâncatul de alimente de la fast-food sau a sendvișurilor; băutul de bere, sucuri sau apă; verificatul sau ordonatul uneltelor; mestecatul de bomboane de mentă sau de gumă; aranjarea ochelarilor de protecție; datul cu glaspapir peste bătăturile de la mâini; folosirea unui walkman; curățarea uneltelor etc.

• Actor

Aranjarea la patru ace cu produse speciale pentru păr, cum ar fi geluri sau sprayuri; uitatul în oglinda de poșetă; mâncatul de gustărici; folosirea unor accesorii foarte stridente; fardatul; cercetarea atentă a scenariului; jucatul cu obiecte de butaforie, jucărioare sau premii obținute de-a lungul carierei; băutul de apă specială; încercarea de noi expresii faciale sau mișcări etc.

• Tehnician de laborator

Folosirea, repararea, curățarea sau ordonarea uneltelor științifice; făcutul unui sandviș cu aceste unelte; un anumit stil de a mânca; realizarea unor experimente etc.

Eric Szmanda îl interpretează pe Greg Sanders, un tehnician de laborator din serialul TV de mare succes *CSI: Crime Scene Investigation (CSI Miami)*. Cheia interpretării rolului este să folosească, pe cât se poate, cât mai multe FAPTE. Eric a obținut rolul mimând utilizarea unor FAPTE macabre la proba pe care a dat-o. Un medic legist are tot felul de instrumente, de la pămătuf, catgut, bisturiu și până la cele mai sinistre și morbide pentru a face diverse cercetări asupra cadavrului. Scena cu care a dat probă Eric era cu Greg Sanders, care îi explica medicului legist ce făcuse el ca tehnician de laborator pentru a determina cauza decesului. Dialogul includea o grămadă de termeni medicali. L-am instruit pe Eric să ilustreze fizic tot ceea ce spune personajul său. De exemplu, în unul dintre monologurile sale, Greg trebuia să discute despre descoperirile făcute „prin periere anală". La probă, Eric (interpretându-l pe Greg) a mimat ceea ce personajul său a făcut cu pămătuful anal și, din când în când, aproape fără să-și dea seama, și l-a băgat sub nas ca să-l miroasă. Ca urmare, Eric a obținut un personaj distinct și unic în raport cu toți ceilalți actori care au dat proba. De asemenea, și-a construit astfel personajul încât era ușor să i se scrie un rol. Aceasta este cheia de obicei, pentru că adesea scenariștii de televiziune sunt și producători. Ei iau deciziile de casting. Eric i-a inspirat pe scenariști/producători atât de mult, încât personajul său, care ar fi trebuit să apară doar din când în când, a fost extins ca prezență. Datorită FAPTELOR sale, care erau atât de copleșitoare și ambigue, personajul lui Eric a devenit, în cele din urmă, unul dintre cele principale.

FAPTE care se pot desfășura în spații deschise

Pe lângă nevrozele personajelor care trebuie luate în considerație, modul de operare și cariera trebuie plasate într-un anumit spațiu. Posibilitățile de a realiza FAPTE în spații exterioare sunt destul de nesemnificative, pentru că nu există destule obiecte de recuzită disponibile. Asta nu înseamnă că trebuie să devină o scuză ca să nu vă mai străduiți să creați FAPTE. Iată câteva sugestii pentru FAPTE care se pot desfășura în spații exterioare.

- **În mașină**

  Căutatul în geantă; jucatul cu posturile de radio; bătutul tactului pe volan; coborârea și ridicarea geamului; mâncatul de dropsuri sau de alimente de la fast-food; băutul de cafea sau de suc; vărsatul cafelei, sucului sau mâncării; strânsul mizeriei; fardatul etc.

- **În parcare sau în stația de autobuz**

  Băutul de suc; băutul de cafea din pahare din plastic; mâncatul de dropsuri sau alimente de la fast-food; jucatul cu frunzele de pe jos; jucatul cu o crenguță; cioplitul; ascultatul la walkman; uitatul la watchman; uitatul

la lume; jucatul cu nasturii sau cu fermoarul puloverelor sau jachetelor; folosirea unei scobitori; aruncatul de firimituri la păsărele; băutul dintr-o butelcuță metalică; cititul; scrisul; căutatul în geantă sau în portofel; fotografiatul; uitatul la poze; desenatul etc.

- **Pe plajă**

Ungerea cu loțiune pentru bronzat; făcutul de castele din nisip; băutul de bere; scosul de alimente din geanta frigorifică; mâncatul; dansatul după muzica rock ce se aude din boxă; purtatul de şepcuțe colorate contra soarelui; răsfoirea revistelor; uitatul cu binoclul la oameni; cititul unei cărți de vacanță; fotografiatul; desenatul; mâncatul de alimente de la fast-food; curățarea nisipului de pe corp etc.

- **În timp ce mergeți și vorbiți**

Folosirea unei scobitori; jucatul cu mărunțișul din buzunar; jucatul cu un elastic; pusul fularului sau mănuşilor; sorbitul cafelei; băutul de apă specială; jucatul cu nasturii sau fermoarul de la cămaşă ori jachetă; mâncatul de dropsuri sau produse fast-food; aplicarea unei creme; datul cu piciorul într-o piatră; aruncarea unei pietre etc.

FAPTE care se pot desfăşura în spații închise

FAPTELE pentru spațiile închise, de interior, se vor decide în funcție de spațiul în sine şi de dotările de butaforie sau mobilă care există în mod firesc acolo. Nu vă temeți să folosiți ceea ce există deja. Câteva sugestii pentru FAPTE care se pot desfăşura în interior ar fi:

- **Într-un birou**

Folosirea copiatorului; luarea unui pahar cu apă din butoiaş; făcutul unei cafele la cafetiera de birou; lucratul la computer; folosirea unui calculator pentru socoteli; mersul la fişet după dosare şi aranjarea acestora etc.

- **Într-un restaurant**

Făceți-vă de lucru cu tacâmurile, şervetele din pânză, pâinea şi untul, cruditățile, apa, vinul şi paharele, pachețelele cu zahăr, condimentele, cum ar fi muştarul şi ketchup-ul, solnița şi pipernița etc.

- **Într-un hotel/motel**

Răsfoirea inevitabilei Biblii; umplerea sau golirea sertarelor din sau în valizele aferente; uitatul într-un ghid de călătorie local; căutatul în minibar;

furatul prosoapelor; jucatul cu minişampoane, balsam, cremă de corp, setul de cusut şi casca de duş; jucatul cu draperiile etc.

- **Într-un garaj**

  Jucatul cu uneltele sau cu maşinile parcate; ştergerea prafului de pe mobila depozitată acolo; cercetarea cutiilor depozitate acolo; folosirea aparatelor de gimnastică etc.

Uneori, un scenograf bun va umple spaţiul cu exact obiectele necesare spre a-l ajuta pe actor în FAPTELE lui, dar nu lăsaţi totul pe seama altcuiva. De voi, actorii, depinde să nu rămâneţi fără obiectul muncii şi să deveniţi plicticoşi, neinteresanţi, doar nişte „capete vorbitoare". Puteţi să vă aduceţi propriile obiecte de decor sau să discutaţi cu scenografii şi cu regizorul pentru a vă asigura ceea ce vă trebuie. Nu vă temeţi că l-aţi putea jigni pe regizor sau pe scenograf: câtă vreme se va înţelege că este în interesul poveştii în sine, majoritatea regizorilor şi scenografilor vor accepta cu bucurie sugestiile. Dacă aveţi o idee bună, automat regizorul şi scenograful vor deveni mai buni, pentru că le veţi ridica nivelul producţiei lor, ceea ce este bine pentru toată lumea.

Deja cred că v-aţi dat seama cum trebuie alese FAPTELE personajului — luând în considerare OBIECTIVUL SCENEI, nevrozele, cariera, modul de operare şi datele specifice acestuia. Descoperirea FAPTELOR este ca un joc în care trebuie să obţineţi un amestec care să se potrivească perfect. Nu există alegeri bune şi rele pentru FAPTE. Lăsaţi-vă personalitatea şi imaginaţia să vă călăuzească.

FAPTE: APLICAŢIE PRACTICĂ

Ceea ce urmează este o scenă pe care am scris-o ca să ilustrez aplicarea FAPTELOR. Sugestiile mele pentru FAPTE sunt scrise de mână, în stânga dialogului (pentru a evita confuziile cu INTENŢIILE şi ACŢIUNILE, care trebuie scrise întotdeauna în dreapta). Aşa trebuie scrise FAPTELE în textul vostru. Scrieţi întotdeauna de mână alegerile pentru FAPTE, în imediata apropiere a textului în raport cu care vreţi să realizaţi aceste FAPTE. FAPTELE pe care le scrieţi lângă text nu trebuie să se întâmple exact atunci când spuneţi cuvintele lângă care le-aţi scris. Alegerea FAPTELOR trebuie să fie o indicaţie la modul general asupra a ceea ce trebuie făcut şi când. Nu rămâneţi agăţaţi de FAPTE. Lăsaţi-le să iasă la suprafaţă firesc şi nu puse cu mâna, lipite. FAPTELE pe care le scrieţi pe textul vostru sunt idei — puteţi să le schimbaţi cu alte FAPTE care vă pot fi sugerate de elementele de recuzită disponibile pe platou sau scenă. De asemenea, dacă descoperiţi că vă reuşesc doar o parte dintre FAPTELE gândite, nu vă faceţi griji, e în regulă. Mai bine să aveţi mai multe decât deloc. Nu vor exista FAPTE pentru fiecare replică sau INTENŢIE, pentru că FAPTELE iau timp, iar dialogul trebuie să curgă.

CONFRUNTAREA

(Interiorul unei garsoniere — noaptea. John stă de unul singur pe canapea şi pare înstrăinat, disperat şi ameţit de băutură. Auzim o cheie în broască. Tina, soţia lui, deschide uşa şi intră.)

TINA

N-ar trebui să fii la muncă?

JOHN

Am fost concediat.

TINA

(*Bănuitoare*)

Nu înţeleg. De obicei se dă un preaviz când eşti concediat.

JOHN

Probabil că şeful meu nu a citit *manualul concedierilor* şi nu ştie regula. Adu-mi aminte să-i duc un exemplar.

TINA

Ai fost dat afară, nu-i aşa?

JOHN

De ce crezi asta?

TINA

Ştiu şi eu? Pentru că ai pierdut şase slujbe în ultimele trei luni?

JOHN

Ai puţină încredere în mine — nu-i chiar aşa de uşor pe cât crezi. Să faci atâta lume să te urască într-un răstimp atât de scurt...

TINA

(*Plictisită*)

Motivul e acelaşi?

JOHN

Mda.

TINA

Ai băut la serviciu. Când ai să recunoşti că ai o problemă?

JOHN

(*Plin de sarcasm*)

Singura problemă pe care o am este că am rămas fără whisky. Dacă nu te superi, te duci până la butic să-mi iei şi mie o sticlă de trei sferturi?

TINA

Da, uite, dau fuga... Vai! Am uitat — n-am nici un ban pentru că o persoană bine cunoscută nu este în stare să-şi păstreze nici o slujbă. Or, din câte ştiu eu, e condiţia esenţială ca să capeţi o leafă.

JOHN

E doar un zvon naşpa, nu-i da crezare.

TINA

(*Frustrată la maximum*)

M-am săturat! Nu mai pot!

JOHN

Nu ţi-e de ajuns să-mi dai doar replicile tale brici?

TINA

Nu.

JOHN

Am bănuit eu. Ce-ai zice dacă ţi-aş mai cumpăra nişte prosoape de bucătărie?

(*Tina iese trântind uşa după ea.*)

JOHN

(*Ţipând după ea*)

Sau poate o broscuţă ţestoasă? Fac pui drăguţi...

(*Nici o reacţie*)

O s-o învăţ să se dea peste cap...

(*O ultimă încercare*)

Ştii ceva? Te las să-i dai tu un nume!

(*Tina nu se întoarce.*)

FAPTE posibile pentru reacţia Tinei

Cu gândul la OBIECTIVUL SCENEI Tinei, „să te fac să te schimbi ca să rămânem împreună", iată câteva FAPTE posibile:

CONFRUNTAREA

(*Interiorul unei garsoniere — noaptea. John stă de unul singur pe canapea şi pare înstrăinat, disperat şi ameţit de băutură. Auzim o cheie în broască. Tina, soţia lui, deschide uşa şi intră.*)

Duci o pungă cu cumpărături.

TINA

N-ar trebui să fii la muncă?

Scoți cumpărăturile „generice" luate de la băcănie și le pui în dulapuri.

JOHN

Am fost concediat.

TINA

(*Bănuitoare*)

Nu înțeleg. De obicei se dă un preaviz când ești concediat.

JOHN

Probabil că șeful meu nu a citit *manualul concedierilor* și nu știe regula. Adu-mi aminte să-i duc un exemplar.

TINA

„Întâmplător" îți scapă un borcan de sticlă din punga cu cumpărături, ca să-i dai de înțeles cât de frustrată ești.

Ai fost dat afară, nu-i așa?

JOHN

De ce crezi asta?

TINA

Știu și eu? Poate pentru că ai pierdut șase slujbe în ultimele trei luni?

Iei un burete, prosoape de hârtie și un făraș ca să strângi.

JOHN

Ai puțină încredere în mine — nu-i chiar așa de ușor pe cât crezi. Să faci atâta lume să te urască într-un răstimp atât de scurt...

TINA

(*Plictisită*)

Motivul e același?

Strângi cioburile și conținutul borcanului și le arunci la gunoi (asta este o chestiune de durată.)

JOHN

Mda.

TINA

Ai băut la serviciu. Când ai să recunoști că ai o problemă?

JOHN

(*Plin de sarcasm*)

Singura problemă pe care o am este că am rămas fără whisky. Dacă nu te superi, te duci până la butic să-mi iei și mie o sticlă de trei sferturi?

TINA

Da, uite, dau fuga... Vai! Am uitat — n-am nici un ban pentru că o persoană bine cunoscută nu este în stare să-şi păstreze nici o slujbă. Or, din câte ştiu eu, e condiţia esenţială ca să capeţi o leafă.

JOHN

E doar un zvon naşpa, nu-i da crezare.

TINA

(*Frustrată la maximum*)

M-am săturat! Nu mai pot!

Iei o pungă în care îţi pui haine şi obiecte personale. Deschizi în grabă sertarele, înşfăcând diverse obiecte din debara (ca el să înţeleagă cât de serioasă este treaba).

JOHN

Nu ţi-e de ajuns să-mi dai doar replicile tale brici?

TINA

Nu.

JOHN

Am bănuit eu. Ce-ai zice dacă ţi-aş mai cumpăra nişte prosoape de bucătărie?

(*Tina iese trântind uşa după ea.*)

JOHN

(*Ţipând după ea*)

Sau poate o broscuţă ţestoasă? Fac pui drăguţi...

(*Nici o reacţie*)

O s-o învăţ să se dea peste cap...

(*O ultimă încercare*)

Ştii ceva? Te las să-i dai tu un nume!

(*Tina nu se întoarce.*)

Posibile FAPTE pentru reacţia lui John

Cu gândul la OBIECTIVUL SCENEI lui John, „să te fac să mă iubeşti în ciuda problemei mele", iată câteva FAPTE posibile:

CONFRUNTAREA

(Interiorul unei garsoniere — noaptea. John stă de unul singur pe canapea şi pare înstrăinat, disperat şi ameţit de băutură. Auzim o cheie în broască. Tina, soţia lui, deschide uşa şi intră.)

Ascunzi sticlele de băutură cu mărci obscure. Eventual, arunci şi o ladă în care a fost vinul înainte ca ea să intre.

TINA

N-ar trebui să fii la muncă?

JOHN

Iei o banană și încerci să ascunzi ce făceai de fapt, curățând-o nonșalant de coajă.

Am fost concediat.

TINA

(*Bănuitoare*)

Nu înțeleg. De obicei se dă un preaviz când ești concediat.

JOHN

Mănânci banana.

Probabil că șeful meu nu a citit *manualul concedierilor* și nu știe regula. Adu-mi aminte să-i duc un exemplar.

TINA

Ai fost dat afară, nu-i așa?

JOHN

De ce crezi asta?

TINA

Știu și eu? Poate pentru că ai pierdut șase slujbe în ultimele trei luni?

JOHN

Ai puțină încredere în mine — nu-i chiar așa de ușor pe cât crezi. Să faci atâta lume să te urască într-un răstimp atât de scurt...

Iei un ziar și scoți paginile cu mica publicitate.

TINA

(*Plictisită*)

Motivul e același?

JOHN

Mda.

TINA

Ai băut la serviciu. Când ai să recunoști că ai o problemă?

JOHN

(*Plin de sarcasm*)

Iei ceva de scris și încercuiești posibile slujbe.

Singura problemă pe care o am este că am rămas fără whisky. Dacă nu te superi, te duci până la butic să-mi iei și mie o sticlă de trei sferturi?

TINA

Da, uite, dau fuga... Vai! Am uitat — n-am nici un ban pentru că o persoană bine cunoscută nu este în stare să-şi păstreze nici o slujbă. Or, din câte ştiu eu, e condiţia esenţială ca să capeţi o leafă.

JOHN

E doar un zvon naşpa, nu-i da crezare.

TINA

(*Frustrată la maximum*)

M-am săturat! Nu mai pot!

JOHN

Nu ţi-e de ajuns să-mi dai doar replicile tale brici?

TINA

Nu.

JOHN

Am bănuit eu. Ce-ai zice dacă ţi-aş mai cumpăra nişte prosoape de bucătărie?

(*Tina iese trântind uşa după ea.*)

JOHN

(*Ţipând după ea.*)

Arunci instrumentul de scris cu violenţă înspre uşa care s-a deschis şi strigi după Tina.

Sau poate o broscuţă ţestoasă? Fac pui drăguţi...

(*Nici o reacţie*)

O s-o învăţ să se dea peste cap...

(*O ultimă încercare*)

Ştii ceva? Te las să-i dai tu un nume!

Trânteşti şi tu uşa la fel de tare ca ea.

(*Tina nu se întoarce.*)

FAPTELE lui John comunică:

- LOCUL şi statutul financiar jalnic: garsoniera, folosirea alimentelor de bază, sticlele de băutură cu mărci obscure şi/sau vinul cumpărat la kilogram;
- alcoolismul lui care include nevoia alcoolicului de a-şi ascunde problema;
- încercarea lui de a rezolva conflictul prin umor;
- problemele de cuplu care se acutizează de multă vreme;
- problemele de durată în privinţa locurilor lui de muncă.

FAPTELE Tinei comunică:

- statutul de sărăcie indicat de alimentele de bază cumpărate;
- faptul că ea se ocupă de toate;
- frustrarea ei acumulată în timp (afişată prin spartul borcanului şi prin modul violent în care-şi strânge catrafusele şi pleacă);
- încercarea ei de a se ascunde în spatele umorului (aceasta fiind legătura dintre ei pentru că amândoi folosesc acelaşi mod de operare);
- stilul ei de a lua prea în tragic lucrurile.

Este important de observat că, deşi este vorba de o scenă de maximum trei minute, se pot face multe FAPTE care se pot transmite într-un răgaz foarte scurt. FAPTELE intensifică, practic, conflictul, dar şi susţin, conturând mai bine evoluţia personajului (şi, respectiv, a actorului), iniţiată în OBIECTIVUL SCENEI. FAPTELE sunt importante pentru că rareori comportamentul poate fi sesizat doar stând acolo în picioare şi spunând replicile.

CAPITOLUL X

Instrumentul 10
MONOLOGUL INTERIOR

Dialogul care se petrece doar în gând şi pe care nu-l rostiţi niciodată cu glas tare.

IMAGINILE INTERIOARE sunt acele imagini din mintea noastră cu care ilustrăm cuvintele din text, MONOLOGUL INTERIOR este, de fapt, un *dialog*: cuvinte şi propoziţii care apar în mintea noastră. Deşi MONOLOGUL INTERIOR şi IMAGINILE INTERIOARE sunt instrumente separate, ele sunt indisolubil legate, pentru că trebuie să funcţioneze împreună ca să creeze o poveste interioară, liniară şi comprehensibilă.

De exemplu, în filmul *The Wizard of Oz (Vrăjitorul din Oz)* Dorothy spune că vrea acasă. IMAGINEA INTERIOARĂ ar fi vizualizarea casei de către actorul care vrea să se întoarcă acolo şi MONOLOGUL INTERIOR ar fi dialogul interior referitor la întoarcerea acasă despre care nu poate vorbi cu glas tare. Astfel, în vreme ce actriţa care o interpretează pe Dorothy vizualizează imaginea casei, ea foloseşte şi ceea ce numim MONOLOGUL INTERIOR, adică ceva de genul: „n-o să mai ajung niciodată acasă cu ajutorul vostru, rataţilor. Tu, de exemplu, Omule de Paie, nici creier nu ai. Iar tu, Leule cel Laş, eşti un fricos după cum spune şi numele. Iar tu amice, Omule de Tinichea, nu eşti decât o carapace fără inimă. N-am nici o şansă." Acestea ar fi gândurile ei reale. Chiar dacă în dialogul scris aceste fiinţe ciudate sunt prietenii ei. Nu este de ajuns să lucraţi cu IMAGINILE INTERIOARE. E nevoie de un dialog în jurul lor. Instrumentele sunt complementare, furnizând creierului imagini şi cuvinte (MONOLOGUL INTERIOR), care fac ca personajul vostru să gândească într-adevăr omeneşte. Folosind MONOLOGUL INTERIOR, în conjuncţie cu IMAGINILE INTERIOARE, practic veţi reuşi să reproduceţi procesul de gândire al unei persoane reale.

Cuvintele grăite sunt disponibile actorului în text. Dar de el depinde să completeze conversaţia interioară. În general, MONOLOGUL INTERIOR este paranoie pură; el conţine toate lucrurile pe care nu le putem spune, pentru că nu s-ar cădea, ar fi vulgar, meschin, ar crea un sentiment de nesiguranţă, ar părea o nebunie, o prostie, o prejudecată sau o greşeală.

MONOLOGUL INTERIOR cuprinde:

- gânduri şi idei referitoare la ceea ce urmează să spuneţi;
- presupuneri secundare faţă de ceea ce deja aţi spus sau aţi făcut şi pe care în mintea voastră le puteţi considera nebuneşti, inacceptabile, prea îndrăzneţe, nu suficient de îndrăzneţe, stupide, prea căutate, înspăimântătoare, nu destul de înspăimântătoare etc.;
- interpretarea a ceea ce cealaltă persoană spune sau face — adică ascunde: „mă place, nu mă place, mă urăşte, încearcă să scape de mine, socoteşte că dau dovadă de prostie, mă consideră urât/urâtă" sau orice vă face să puneţi la îndoială sentimentele şi felul în care sunteţi percepuţi;
- rememorarea gândurilor referitoare la întâmplări trecute în care a fost implicată şi persoana cu care vorbiţi sau amintiri despre situaţii similare cu aceea în care vă aflaţi în acel moment;
- interpretarea voastră distorsionată sau de-a dreptul paranoică a ceea ce încearcă să vă spună cealaltă persoană (gânduri care vă trec prin minte chiar atunci când persoana respectivă spune ceva);
- orice altceva aţi cenzura şi nu aţi rosti cu glas tare în timpul unui dialog. Aceste gânduri care vă trec prin minte pot fi ordinare, politic incorecte, nepotrivite, dăunătoare, acuzatoare, paranoice şi stupide. La urma urmelor, numai voi ştiţi *exact* ce gândiţi.

Folosirea cuvântului „tu" permite realizarea unui comportament interactiv care apare ca urmare a MONOLOGULUI INTERIOR.

MONOLOGUL INTERIOR este întotdeauna formulat în legătură directă cu cealaltă persoană. MONOLOGUL INTERIOR nu înseamnă că veţi vorbi singuri. El creează o interacţiune negrăită. Compuneţi-vă MONOLOGUL INTERIOR în aşa fel încât să stabiliţi o intercomunicare între voi şi celălalt/celelalte personaje. Pentru a face asta, folosiţi cuvântul „tu", în loc să vă adresaţi în gând celeilalte persoane cu „el" sau „ea".

De exemplu, *nu* gândiţi:

- „De ce se uită *ea* aşa ciudat la mine? Crede *ea*, oare, că am înnebunit?"

Folosind „ea" veţi avea o introspecţie, ceea ce înseamnă că actorul va juca într-un spaţiu steril, în vid.

În schimb, *formularea eficientă* este:

- „De ce *te* uiţi aşa ciudat la mine? Crezi *tu*, oare, că am înnebunit?"

Acest MONOLOG INTERIOR interactiv o să vă ajute să creaţi în egală măsură şi un comportament. Gândiţi-vă numai la acţiunile fizice şi la grimasele pe care le-aţi putea face instinctiv când aţi gândi următoarele: „nu sunt pregătit pentru slujba asta, de fapt, *tu* ai face chiar o greşeală dacă m-ai angaja...", în vreme ce cu glas tare aţi zice „Cred că sunt cel mai potrivit pentru slujba aceasta şi cred că voi fi o bună investiţie pentru compania dumneavoastră".

În mod similar celui în care cu toții folosim dialogul grăit pentru a declanșa un răspuns din partea celeilalte persoane, veți folosi MONOLOGUL INTERIOR pentru a crea o reacție din partea colegilor actori.

MONOLOGUL INTERIOR vă ajută să creați o relație chiar și atunci când nu vorbiți. Noi, ca public, ne agățăm de MONOLOGUL INTERIOR al actorului. Adevărul față de ceea ce gândiți versus ceea ce spuneți ne va face să intrăm într-o relație care să presupună un răspuns, o reacție. Ne identificăm cu toate acestea pentru că rareori spunem *realmente* ceea ce gândim. Dacă am spune ceea ce gândim cu adevărat, nu am mai reuși să ne atingem scopurile. Noi ne pregătim să verbalizăm exact ceea ce este necesar pentru a obține reacția dorită. Dacă vreți să facă sex cu voi cineva nu-i puteți zice: „Hei, ascultă, chiar vreau să fac sex cu tine". În schimb, îi spuneți persoanei că e atrăgătoare; luați masa împreună și beți un pahar cu vin, sunteți simpatici, fermecători și înțelegători; vă prefaceți că ascultați vorbăria fără noimă a celuilalt și, în general, pierdeți prea multă vreme vorbind despre o mulțime de lucruri de care puțin vă pasă. Când personajul lui Jack Nicholson, Melvin Udall, din *As Good As It Gets (Mai bine nu se poate)*, merge la Carol Connelly (Helen Hunt) la restaurantul unde ea este chelneriță, ei discută despre fiul asmatic al lui Carol. În vreme ce femeia povestește despre starea gravă a copilului, Jack, adică Melvin, are categoric un MONOLOG INTERIOR fără nici o legătură cu sănătatea fiului ei. Când îl urmăriți pe Jack cum o ascultă pe Carol, vă dați seama din comportamentul lui că se gândește la ceva mult mai riscant. Sigur că Melvin nu poate să deschidă gura și să facă vreun avans romantic — ar da dovadă de lipsă de sensibilitate —, dar *poate* și chiar *se gândește* la lucruri destul de indecente. Acest MONOLOG INTERIOR nu numai că arată că Melvin este un tip care are păcatele lui omenești, dar generează totodată atracția dintre cele două personaje.

Un alt exemplu de MONOLOG INTERIOR obișnuit, pe care probabil l-ați întâlnit, este atunci când întrebați pe cineva: „Ai impresia că m-am îngrășat? Mi se pare că am pus câteva kilograme." Dar MONOLOGUL INTERIOR încearcă să-l provoace pe celălalt să spună că de fapt chiar ați *slăbit*. Așadar, ați vrea să spuneți: „Te rog, zi-mi că arăt mai slabă... Am cheltuit atâția bani pe alimente congelate, minuscule, semipreparate și cu gust de carton..."

MONOLOGUL INTERIOR trebuie scris pe script în forma în care e gândit.

Asta înseamnă că, și dacă sunteți un mare filozof din insula Rhodos, gândurile trebuie să fie simple, necizelate, rudimentare, deloc complicate, pur și simplu primare. Uneori, dialogul interior este atât de simplist, încât pare copilăros, un fel de bâjbâială fără logică. Doar când vorbim cu glas tare totul devine logic. Ceea ce spunem și ceea ce gândim este adesea diferit și chiar contradictoriu.

MONOLOGUL INTERIOR este scriptul suplimentar al oricărui film care joacă în fața ochilor noștri tot timpul. Printr-un MONOLOG INTERIOR actorul poate obține o viață interioară și adevăruri pentru personajul său, ceea ce adaugă amănunte care nu ar putea fi obținute altfel.

MONOLOGUL INTERIOR este ceea ce nu putem spune cu glas tare pentru că ar intra în antiteză cu atingerea OBIECTIVULUI SCENEI.

Imaginați-vă o scenă în care personajul vostru a ieșit la o întâlnire într-un restaurant. Partenera este o persoană extrem de atrăgătoare, deșteaptă și educată, în vreme ce personajul vostru nu este. Dacă vă veți lăsa partenera să își dea seama că vă simțiți nesigur și stupid, aveți toate șansele să fie ultima voastră întâlnire cu ea. Mostră de dialog:

PERSONAJUL VOSTRU

Grozav restaurant, până și muzica e bună!

PARTENERA

Da, e Mozart. Găsesc că stimulează și calmează în același timp.

(*Fredonează câteva măsuri ca o avizată cunoscătoare.*)

Care este compozitorul tău preferat?

PERSONAJUL VOSTRU

Mi-e o foame, de-ar veni mai repede chelnerul!

Să analizăm aceeași scenă folosind MONOLOGUL INTERIOR, respectiv ceea ce ați gândit și simțit realmente — adică, probabil, că sunteți niște inculți plini de temeri și neliniște. Scrieți MONOLOGUL INTERIOR *între ghilime și în creion, imediat sub replica din text căruia îi corespunde.*

Nu uitați: OBIECTIVUL SCENEI, OBSTACOLELE, SUBSTITUIREA, MOMENTUL DINAINTE și LOCUL/AL PATRULEA ZID se scriu *deasupra* scenei; IMAGINILE INTERIOARE *sub* cuvintele cărora le aparțin; INTENȚIILE și ACȚIUNILE *în dreapta parantezelor drepte* care le delimitează, iar FAPTELE *în stânga*. Și acum MONOLOGUL INTERIOR *între ghilimele, sub* replică și *pe diagonală* în pagină, exact unde va trebui să le gândiți când veți rosti textul respectiv.

Scena întâlnirii cu mostre de MONOLOG INTERIOR

MONOLOG INTERIOR (M.I.) = *„Trebuie să-ți spun repede ceva, fiindcă stau aici ca prostul și mă uit și tare n-aș vrea s-o dau în barã... Ești atãããt de frumoasă. Ce-mi faci? Stai! Fii optimist! Spune ceva, spune ceva inteligent..."*

PERSONAJUL VOSTRU

Grozav restaurant, până și muzica e bună!

M.I. = *„A, da, deșteptule! Foaaarte inteligent! Ce bou pot să fiu! Dacă ar exista o pușcărie pentru prostie, aș fi condamnat pe viață..."*

PARTENERA

Da, e Mozart. Găsesc că stimulează și calmează în același timp.

M.I. = *„Tot ce știu despre Mozart este că era neamț... Sau era austriac? Ori elvețian? De ce trebuie să fii tu atât de sexy și eu atât de cretin? Te rog, te rog, pentru Dumnezeu, nu mă mai întreba nimic despre muzica clasică..."*

(Fredonează câteva măsuri ca o avizată cunoscătoare.)

Care este compozitorul tău preferat?

M.I.: *„Ce?! Habar n-am. Repede, trebuie să schimb subiectul..."*

PERSONAJUL VOSTRU

Mi-e o foame, de-ar veni mai repede chelnerul!

M.I.: *„O, Doamne, ce tâmpenie am scos pe gură! Te gândești probabil că sunt un șmecher mare și tare... Da, da. Orice ratat nenorocit s-ar fi descurcat mai bine decât mine... O, Doamne, o să rămân singur pe veci..."*

... și așa mai departe.

După cum puteți vedea, MONOLOGUL INTERIOR înzestrează portretul cu vulnerabilități omenești. Astfel, personajul devine simpatic publicului, pentru că publicul se identifică întotdeauna cu persoana nesigură și temătoare, nu cu aceea neînfricată și foarte hotărâtă.

MONOLOGUL INTERIOR vă ajută să vă străduiți și mai tare să vă atingeți OBIECTIVUL SCENEI.

Asta pentru că vorbele rostite sunt adesea foarte diferite de ceea ce gândiți cu adevărat și vă obligă să vorbiți fără șir, exagerând, doar pentru ca persoana cealaltă

să creadă că spuneți adevărul. La o petrecere, întotdeauna vă dați seama care sunt cei care vă antipatizează. Sunt cei care atunci când vă întâlnesc dau impresia că sunt încântați că vă revăd. Spun chestii de genul: „De când nu te-am mai văzut! Ce mă bucur să te revăd! Arăți senzațional! Trebuie să ne mai vedem! Hai să luăm masa împreună". Când, de fapt, gândesc așa: „Încă n-a trecut destul de când nu ne-am văzut. Cum te văd, îmi amintesc de porcăriile pe care mi le-ai făcut. Mi se face scârbă. Dacă am lua masa împreună, probabil că mi s-ar face greață pe loc!" Ecuația funcționează cam așa: cu cât entuziasmul este mai mare, cu atât antipatia este mai mare.

MONOLOGUL INTERIOR indică ceea ce gândiți cu adevărat, dar nu puteți spune de teama repercusiunilor.

Imaginați-vă o scenă în care personajul vostru, un ziarist, este denigrat de șeful lui, directorul ziarului.

Iată dialogul propriu-zis:

DIRECTORUL

Articolul ăsta pe care l-ai scris este infect. Și un copil de zece ani ar scrie mai bine.

PERSONAJUL VOSTRU

Vă mulțumesc, domnule, am să mai lucrez la el.

DIRECTORUL

Perfect! Dacă ai nevoie de ajutor, asistenta mea, Edna, poate lucra cu tine.

PERSONAJUL VOSTRU

Edna e foarte bună, excelentă sugestie.

DIRECTORUL

Și acum du-te și pune-te pe treabă.

MONOLOGUL INTERIOR funcționează cam așa:

DIRECTORUL:

Articolul ăsta pe care l-ai scris este infect. Și un copil de zece ani ar scrie mai bine.

„Tu vorbești, nenorocitule? N-ai pic de talent. Habar n-ai să scrii. Pentru că mai mult te preocupă băuturica decât ce așterni în pagină..."

PERSONAJUL VOSTRU:

Vă mulţumesc, domnule, am să mai lucrez la el.

„Mulţumesc pentru nopţile de nesomn. Mulţumesc că am ajuns să mă urăsc, să mă disprețuiesc. Îmi vine să mă omor..."

DIRECTORUL

Perfect. Dacă ai nevoie de ajutor, asistenta mea, Edna, poate lucra cu tine.

„Fufa de Edna? O să-mi fie de foarte mare ajutor. Ce să zic?!"

PERSONAJUL VOSTRU

Edna e foarte bună, excelentă sugestie.

„Edna e bună, într-adevăr. Mai ales când se pune pe treabă şi îngenunchează la comandă..."

DIRECTORUL

Şi acum du-te şi pune-te pe treabă.

„Vedea-te-aş crăpând în chinuri groaznice..."

Sigur că personajul vostru nu poate spune tot ceea ce gândeşte, pentru că şi-ar pierde slujba.

MONOLOGUL nostru INTERIOR poate asezona o conversaţie banală şi plicticoasă.

Gândurile necuviincioase, cele vulgare sau cele despre activităţi de-a dreptul ilegale fac conversaţia mult mai palpitantă. Indiferent că ne petrecem vremea cu un reprezentant al sexului opus sau al sexului de care vă simţiţi atraşi, există întotdeauna ocazia şi o tendinţă de a gândi cu conotaţii sexuale. Ne întrebăm cum ar fi să sărutăm persoana respectivă, cum s-ar descurca la pat etc. Chiar când nu există nici un fel de chimie între doi actori, ea poate fi creată. Sexualitatea este forţa primordială în raport cu care se pot stabili legături şi transforma un dialog plicticos într-o scenă fierbinte. Când eram încă actriţă, aveam un prieten actor care căpătase un rolişor în *Archie Bunker's Place*, o adaptare pentru televiziune a lui *All in the Family*. El trebuia să dea o comandă unei chelneriţe foarte atrăgătoare şi să-i spună aşa: „Aş vrea o friptură, te rog". Prietenul meu nu ştia acea vorbă înţeleaptă care spune „Nu există roluri mici, ci doar actori fără talent". Drept care n-a dat atenţie replicii de doar câteva cuvinte. Carroll O'Connor, vedeta serialului, s-a îndreptat spre prietenul meu şi i-a şoptit la ureche: „Găseşti că fata care o interpretează pe chelneriţă e drăguţă?"

„Te cred şi eu", a răspuns prietenul meu.

„Ai vrea să te culci cu ea?", l-a întrebat O'Connor.

„Fireşte!!", a spus prietenul meu în vreme ce-i creştea testosteronul.

„Păi, atunci când spui replica: «Aş vrea o friptură, te rog...»"

„Da?"
Prietenul meu aştepta ca O'Connor să continue.
„Foloseşte-te de ocazie!"

MONOLOGUL INTERIOR furnizează informaţii pe care nu le dă dialogul propriu-zis — ajutându-vă să aveţi de câştigat în raport cu ceea ce urmează în text şi care nu e cuprins în dialog pentru că ar însemna să dezvăluie totul prea curând.

Una dintre primele scene ale filmului lui Neil LaBute *Your Friends and Neighbors*, este o cină pe care o oferă personajele Mary şi Barry care tocmai s-au mutat la ţară, pentru că s-au săturat de viaţa la oraş. În scena respectivă, Mary laudă la superlativ avantajele vieţii rurale — cât se bucură că s-a mutat, ce mult i s-a schimbat viaţa în bine şi cât s-a îndreptat relaţia ei cu Barry. Ea declară toate astea în ciuda faptului că este extrem de nefericită. Se simte izolată de prieteni şi de viaţa ei la birou. Mary se mutase între altele la ţară ca să petreacă mai mult timp cu Barry, iar acum descoperise că ajunsese să stea cu el *mult prea mult*.

În film, nemulţumirile lui Mary o îndeamnă la o idilă cu chipeşul şi alunecosul Cary (Jason Patrick). Când am căutat o sursă de inspiraţie pentru MONOLOGUL INTERIOR al personajului Mary în această scenă, i-am spus lui Amy Brennam, care o interpretează pe Mary, că trebuia să se simtă atrasă de Cary, care va face demersurile necesare pentru aventura lor ulterioară. Am decis ca Mary să vorbească despre extraordinara ei hotărâre de a se muta la ţară având ca MONOLOG INTERIOR ceva de genul: „Îmi displace totul aici şi când spun *displace* încă nu e de ajuns, urăsc locul ăsta, îl detest, iar Barry a ajuns un ţărănoi plicticos". Acest şir de gânduri urma să fie întrerupt de Mary (Amy) când se uita spre Cary (Jason) şi îşi spunea: „Ce trăsnet arăţi! Aş vrea să..." (şi aici puteţi completa cu ceea ce credeţi că s-ar potrivi cu versiunea porno şi destrăbălată a lui Amy). Chiar dacă dialogul pentru Mary nu are nimic de-a face cu relaţia ei — trecută, prezentă şi viitoare — cu Cary, felul în care Amy foloseşte MONOLOGUL INTERIOR face ca sentimentele lui Mary şi intenţiile ei să fie mai mult decât clare pentru Cary şi pentru public. Folosirea monologului interior pentru această scenă a dus la două rezultate. Mai întâi, folosind MONOLOGUL INTERIOR, Mary (Amy) se adresează subconştientului lui Cary (Jason), transmiţându-i subliminal că îl doreşte. Astfel, subconştientul lui începe s-o urmărească, lucru pe care nu l-ar fi făcut altfel, pentru că este măritată şi aparent nu e disponibilă. Oamenii, în general, nu fac nici o mişcare dacă nu sunt siguri că merg drept la ţintă şi că nu vor fi respinşi. Ori dacă simt că nu sunt doriţi. În al doilea rând, stabilind că există o atmosferă care se încinge tot mai tare între cele două personaje, MONOLOGUL INTERIOR ajută să umbrească anumite întâmplări, care ar putea crea publicului un sentiment de anticipare. Din acest exemplu tragem următoarea concluzie.

MONOLOGUL INTERIOR vă oferă ceva de transmis atunci când nu aveţi dialog.

În teatru şi mai ales în film, există scene în care nu există dialog sau în care celălalt personaj recită un lung monolog pe care îl ascultaţi. În loc să staţi acolo ca o stană de piatră, puteţi folosi MONOLOGUL INTERIOR şi în felul acesta ascultatul vostru devine unul activ. De exemplu, în *Unfaithful (Infidela)*, Diane Lane trebuie să îşi descrie sentimentele în timp ce merge spre casă într-un tren în care este o linişte desăvârşită, respectiv, ce a simţit personajul său Connie Sumner prima dată când şi-a înşelat bărbatul cu Paul, amantul ei mai tânăr. Ea trebuie să transmită faptul că această experienţă a făcut ca personajul ei să se simtă înălţător, dar şi vinovată, curioasă, tristă, dorindu-şi mai mult, dar şi foarte singură, toate cam în acelaşi timp. Cum poţi să redai toate astea fără dialog? Cu ajutorul IMAGINILOR INTERIOARE şi MONOLOGULUI INTERIOR noi, publicul, vedem cum aceste sentimente contrastante se manifestă prin chipul şi trupul Dianei. Ea ne face să simţim că suntem, parcă, în pielea ei, trăind întâmplarea şi toate gândurile şi emoţiile care decurg din aceasta.

MONOLOGUL INTERIOR poate da un scop şi magnitudine momentelor din text care par monotone sau nesemnificative.

Atunci când se face analiza textului, nu trebuie considerată nici o parte din dialog ca fiind neimportantă. Când miza este mare, până şi un oftat are semnificaţia sa; iar un pas înapoi poate transmite senzaţia că încărcătura emoţională este uriaşă. Nimic nu trebuie lăsat la voia întâmplării pentru că atunci când o faceţi *voi*, o face şi publicul.

De exemplu, în multe texte veţi găsi un personaj care cântă la un loc cu ceilalţi. Poate părea destul de inofensiv un grup de persoane care cântă, să spunem, *Mulţi ani trăiască* sau care, bete fiind, bălmăjesc nişte melodii în jurul pianului în timpul unei scene de petrecere. De voi depinde să daţi un sens mai personal şi care să fie demn de remarcat atât cuvintelor cântecului, cât şi situaţiei respective. Într-un film de pe canalul ABC, *Their eyes were watching God*, ai cărui producători executivi au fost Oprah Winfrey şi Quincy Jones, există o scenă în care oamenii dintr-un oraş cântă împreună. Filmul spune povestea lui Janie (interpretată de Halle Berry), o tânără de la începutul anilor 1900 care şi-a petrecut cea mai mare parte din tinereţe fiind oprimată, manipulată şi criticată. Ea îl întâlneşte pe Joe Starks care îi oferă o viaţă nouă, extraordinară, cu libertatea de a explora şi descoperi. Joe o duce la Eaton Ville, primul oraş din America condus de, aşa cum spune Joe, „Oameni de culoare uniţi. Ei şi-au făcut singuri oraşul". Ea pleacă cu el şi, când ajung la Eaton Ville, descoperă că este nevoie de experienţa şi pregătirea lui Joe ca să creeze un oraş realmente în acest stil. Joe ajunge să fie primarul ales şi Janie, prima doamnă. În oraş este adus primul

felinar de stradă din istoria oraşului în camioane Sears şi Roebuck. Pentru a se scoate în evidenţă caracterul benefic al acestui eveniment, precum şi importanţa sa, este organizată o festivitate a aprinderii felinarului, pentru a arăta că Eaton Ville este acum „primul oraş integral de culoare din întreaga Americă!", cum îl denumeşte Joe în discursul pe care îl ţine în faţa locuitorilor oraşului. Când Amos cere ca şi doamna primar Starks (Janie) să spună câteva cuvinte, Joe îi taie vorba şi îi închide gura zicând: „Doamna primar Starks nu ştie să ţină cuvântări. Nu de asta am luat-o de nevastă". Remarca o distruge pe Janie: Joe îi promisese că va avea lumea întreagă la picioare şi, când colo, reacţionează ca toţi ceilalţi din viaţa ei: strivindu-i personalitatea, făcând-o să se simtă proastă, neajutorată şi neimportantă. N-are voie să vorbească. Joe îşi termină discursul mobilizator către alegători şi îi pune să cânte. Există o privire plină de speranţă pe chipurile celor din oraş, în contrast direct cu privirea lui Janie. Joe era singura ei speranţă pentru o altă viaţă şi un viitor diferit, ori acum se dovedise că totul nu fusese decât o minciună.

Când am lucrat scena cu Halle, am fi putut cu uşurinţă să-i dăm acea încărcătură emoţională a femeii care suferă şi este dezamăgită de o viaţă întreagă care a ieşit prost. Dar, oferind doar această realitate a suferinţei şi trădării, ar fi reieşit că ea s-a dat bătută şi s-a lăsat învinsă. Nu ai nimic de câştigat atunci când îţi recunoşti înfrângerea sau te dai bătută. Apare senzaţia de neajutorare, nu doar pentru personaj, dar şi pentru actor şi public. Ca actori, nu trebuie niciodată să alegeţi să deveniţi neajutoraţi sau victime ale traumelor din viaţă. Călătoria încetează atunci când încetaţi să mai încercaţi vreo schimbare, chiar şi în situaţiile insuportabile. Pentru a reuşi să transformăm personajul ei într-un învingător, în completă opoziţie cu o victimă a înfrângerilor, am încercat să introducem aspecte ale problemelor personale ale lui Halle, probleme care o făceau să tânjească după speranţă şi schimbare şi care în perioada filmărilor păreau să fi devenit de-a dreptul îngrozitoare şi să nu-i mai ofere nici o şansă că le va putea rezolva vreodată. Apoi am oferit un MONOLOG INTERIOR care să creeze o aşteptare plină de speranţă. Ea a închis ochii şi a cântat versurile melodiei:

„Voi lăsa să strălucească luminiţa din mine
O voi lăsa să strălucească,
O voi lăsa să strălucească iar şi iar"...

Şi, în acelaşi timp, le-a infuzat speranţa în rezolvări viitoare, gândind un MONOLOG INTERIOR care ar fi sunat aşa:

M.I.: „Îl urăsc şi m-a minţit ca toţi ceilalţi din viaţa mea, dar n-am să mă dau bătută şi n-am să mă disprefuiesc. Nu voi fi o victimă! Nu voi mai fi. O să găsesc o cale, va exista o cale, există speranţe pentru mine, există măcar un licăr de speranţă pentru mine, nu mă dau bătută. Dacă o fac, am să mor. Această luminiţă a speranţei este a mea şi nu voi lăsa pe nimeni să mi-o ia din nou, îmi voi lăsa speranţele şi visele să strălucească.

Nu mă voi da bătută, nu știu cum și când se vor schimba lucrurile, dar voi arăta cine sunt și voi lăsa să strălucească luminița din mine, o voi lăsa să strălucească."

Acest MONOLOG INTERIOR i-a dat posibilitatea lui Halle și personajului ei să-și adune puterile și să meargă mai departe pentru a purta lupta inevitabilă cu care avea să se confrunte — ca femeie și mai ales ca femeie de culoare. Într-o scenă care a fost scrisă pentru a exprima căderea lui Janie, MONOLOGUL INTERIOR a dat scenei un scop, o speranță și o posibilitate de rezolvare.

MONOLOGUL INTERIOR poate fi traducerea în variantă nerușinată și de-a dreptul ireverențioasă a dialogului scris.

Acest lucru este valabil atunci când trebuie să recreați situații de viață nu tocmai veridice, cum ar fi păruielile din telenovele. Este foarte dificil să simțiți sau să redați în mod realist aceste păruieli pentru că, din fericire, viața arareori le oferă femeilor suficiente scuze pentru a se avânta într-o bătaie în care să-și rupă părul din cap una alteia și să se gheruiască pe ochi, asta, bineînțeles, dacă nu cumva respectivele doamne se trezesc teleportate misterios în platoul unde se filmează The Jerry Springer Show. Și, cu toate acestea, în seriale (și mai ales în telenovele), astfel de bătăi între tipe se întâmplă mereu. Sharon Case, actrița câștigătoare a Premiului Emmy, care interpretează personajul Sharon Newman din *The Young and the Restless (Tânăr și neliniștit)* a trebuit să devină o certăreață profesionistă. Personajul ei se păruise cu soacra, cumnata și fosta cea mai bună prietenă (care devine fostă pentru că se încurcase cu soțul din serial al lui Sharon). Dialogul în aceste scene este foarte picant sau cel puțin atât de scandalos cât o permite CNA-ul în cazul serialelor programate în timpul zilei. Când Sharon a venit s-o ajut cu scenele respective, i-am sugerat să folosească MONOLOGUL INTERIOR ca să simtă nevoia (OBIECTIVUL SCENEI) de a se implica într-o asemenea ceartă. Eu și Sharon am creat un MONOLOG INTERIOR extrem de îndrăzneț, de tupeist și de agresiv. Am făcut acest lucru folosind informații personale explicative care să aibă legătură directă cu SUBSTITUIREA aleasă de ea pentru partenerele din serial — acel tip de material care l-ar fi făcut și pe cel mai puternic adversar să aibă momente de slăbiciune din pricina tonului insinuant, revelator și vulgar. MONOLOGUL INTERIOR i-a permis lui Sharon să simtă cu adevărat nevoia să se certe, lucru care altfel i s-ar fi părut mult prea teatral și regizat. Probabil că vă întrebați: „Oare ce-și spunea Sharon în MONOLOGUL ei INTERIOR"? Din păcate, nu vă pot spune. Tocmai asta e caracteristica MONOLOGULUI INTERIOR. Trebuie să fie personal, intim și atât de umilitor, încât să crecze acea taină care se adaugă experienței publicului, făcându-l să simtă emoții și gânduri mai presus de cuvântul scris.

Când vă personalizaţi MONOLOGUL INTERIOR, aveţi grijă să fie logic în raport cu OBIECTIVUL SCENEI şi cu SUBSTITUIREA, precum şi cu felul în care v-aţi personalizat OBSTACOLELE şi IMAGINILE INTERIOARE.

Din pricina naturii MONOLOGULUI INTERIOR şi a muncii mele — etica profesorului de actorie semănând cu aceea a psihiatrului care trebuie să păstreze confidenţialitatea relaţiei sale cu clientul/pacientul — nu pot discuta MONOLOGUL INTERIOR al altcuiva. Actorul trebuie să aibă încredere că nu-i voi dezvălui niciodată secretele, astfel încât să se simtă în largul lui şi să-mi dea informaţiile cele mai intime pe care uneori nu le împărtăşeşte nici măcar familiei sau terapeutului. Eu folosesc aceste secrete ca sursă de inspiraţie care să dea o altă dimensiune, lumini şi umbre muncii sale. Folosirea secretelor în munca actorului este esenţială pentru obţinerea unei interpretări dinamice. Cum nu pot dezvălui secretele nimănui, voi folosi un caz din propria mea viaţă, un nenorocit de scelerat de fost partener (şi dacă te întrebi dacă nu cumva eşti chiar *tu*, ştii tu cine, s-ar putea ca tocmai despre tine să fie vorba) ca să vă arăt cum să vă personalizaţi MONOLOGUL INTERIOR. În piesa *A Boy's Life* există o scenă în care personajul Lisei găseşte chiloţeii unei alte fete în patul ei, în timp ce începe să facă dragoste cu iubitul ei Don care într-adevăr o înşelase şi ştia că trebuie să-şi acopere cumva fapta ca să n-o piardă pe Lisa, pentru că în ciuda acestei aventuri pasagere, o iubeşte. Lisa îl iubeşte şi ea, dar, dacă l-ar lăsa să scape prea uşor, asta îl va face pe Don să-şi imagineze că poate repeta povestea oricând — aşa încât îl fierbe puţin înainte să-l ierte.

- **OBIECTIVUL GLOBAL:** „să fiu iubit".
- **OBIECTIVUL SCENEI:** „să te fac să spui sau să faci ceva ca să îndrepţi situaţia" (ca să putem rămâne împreună).
- **OBSTACOLELE TEXTULUI:**

1. Don s-ar putea să repete aventura.
2. Don nu are remuşcări.
3. Farmecul şi umorul lui Don îl ajută de obicei să nu dea socoteală pentru comportamentul lui inacceptabil.
4. Experienţa Lisei cu „băieţi răi".
5. Dacă Lisa ar deveni prea agresivă şi prea pornită, l-ar putea pierde pe Don.

- **SUBSTITUIREA:** fostul. Un bărbat care m-a înşelat mereu şi nu cu una, ci cu mai multe frumoase tinerele, precum şi cu un gay pe nume Alan.

- **OBSTACOLE PERSONALIZATE:**

1. Fostul părea a fi un dependent de sex, ceea ce-l făcea şi mai greu de schimbat ori de îndreptat.

2. Fostul nu prea avea remuşcări când era prins, decât dacă îl ameninţam că îl părăsesc.
3. Fostul spunea mereu că îi pare rău, dar mă înşela din nou.
4. Deja ştiam cum stau lucrurile, pentru că fusesem minţită de mult prea multe ori în trecut.
5. Experienţa mea cu bărbaţi necinstiţi.
6. Experienţa lui: le înşelase şi pe fostele sale iubite.
7. Şi care mama naibii îi erau, de fapt, preferinţele sexuale?

- **MOMENTUL DINAINTE:** Clipa în care dădeam o petrecere şi l-am găsit în dormitorul nostru cu Connie, când tocmai încălca una dintre cele zece porunci. Am rămas acolo nevenindu-mi să-mi cred ochilor şi întrebându-mă dacă prezenţa mea (sau o găleată cu apă rece) i-ar putea opri. El mi-a zis: „Pleacă, nu vezi că sunt ocupat?!" (Nu inventez, chiar aşa mi-a zis — o amintire vie, pe care fără îndoială nu o voi uita niciodată.)
- **LOCUL/AL PATRULEA ZID:** Dormitorul nostru în care trăisem împreună şi imaginea păcatului descris anterior.

Ceea ce urmează este un fragment din *A Boy's Life* în care se analizează personajul meu şi OBIECTIVUL GLOBAL, OBIECTIVUL SCENEI, SUBSTITUIREA pentru Don, OBSTACOLELE personale, MOMENTUL DINAINTE, LOCUL/AL PATRULEA ZID şi IMAGINILE INTERIOARE — care vor decurge clar din MONOLOGUL INTERIOR.

În scenă, Lisa ridică jignitoarea probă, respectiv chiloţelul şi îl înfruntă pe Don, care se uită fără să scoată o vorbă la obiectul incriminator.

A BOY'S LIFE

„Ai cui sunt chiloţeii aceştia împuţiţi şi de doi bani? Ai târfei de Jillanne? Ai fufei de Connie? Sau ai nenorocitului de Alan? Spune, spune!

LISA

E tot ce ai de zis?
„Vrei să-mi închizi tot timpul gura zicând că sunt proastă. Cine e prostul acum, boule?"

DON

Ce-ai vrea să mai spun?
„Te dai mare scriitor şi nu ştii ce să spui... Toate vorbele alea mari, pe care le foloseşti incorect de altfel, nu-ţi sunt de nici un folos acum!..."

ELISA

Ce-ar fi să-ţi ceri scuze?
„Minte de găină ce eşti! Nici nu ţi-a dat prin cap să spui «îmi pare rău». Şi să şi crezi în vorbele astea. Poate că nu cunoşti

sensul lor, domnule scriitor. Ce proastă pot să fiu că te iert de fiecare dată..."

Şi acum încercaţi să interpretaţi scena de mai sus (din perspectiva lui Don sau a Lisei), folosind MONOLOGUL vostru INTERIOR (bazat pe instrumentele anterioare). Să vedem ce comportament ar reieşi. Observaţi cum MONOLOGUL INTERIOR oferă o altă dimensiune a comportamentului, dându-vă posibilitatea să vorbiţi şi să gândiţi în acelaşi timp — aşa cum fac oamenii în realitate.

MONOLOGUL INTERIOR nu trebuie învăţat pe dinafară, dar gândurile şi ideile care stau la baza lui trebuie memorate.

Un MONOLOG INTERIOR va varia ori de câte ori se joacă scena, dar se va reţine doar conceptul general a ceea ce a fost scris. Gândiţi-vă la MONOLOGUL INTERIOR pe care l-aţi scris pe pagina respectivă ca la o schiţă generală şi apoi lăsaţi-vă în voia imaginaţiei.

MONOLOGUL INTERIOR: APLICAŢIE PRACTICĂ

Să analizăm o scenă din *Macbeth,* Actul II, scena 2, ca să explorăm cum funcţionează aplicarea în practică a MONOLOGULUI INTERIOR. În scena anterioară acesteia, ambiţia exagerată a lui Lady Macbeth o face să manipuleze slăbiciunea soţului ei, convingându-l să-l ucidă pe rege, ca să ajungă el rege, şi, mai important, ea regină.

Această scenă este, în sine, o ceartă între soţ şi soţie. Iată dialogul propriu-zis:

MACBETH*
(Actul II, Scena 2)

MACBETH

(*Privindu-şi mâinile însângerate*)
Privelişte cumplită!

LADY MACBETH

Ce vorbă fără rost, nepotrivită...

MACBETH

Când am pătruns la rege în iatac,
L-am auzit pe un curtean buimac

---

* Notă: Traducere din limba engleză de Dan Amedeu Lăzărescu. (n. tr.)

Strigând prin somn: „Omor". Şi l-a trezit
Pe celălalt. Pe urmă-au adormit,
Făcându-şi rugăciunea mai-nainte,
Rugând pe Domnul să-i binecuvânteze.

LADY MACBETH

Stau doi curteni acolo, împreună.

MACBETH

Iar celălalt a spus atunci: „Amin!"
Cum nu eram cu cugetul senin,
Şi mâinile-mi erau de sânge pline,
A vrut zadarnic mâna să se-nchine.

LADY MACBETH

Să nu ne mai gândim chiar într-atât...

MACBETH

Şi nici n-am izbutit să spun „Amin!",
Ci mi-a rămas în gât.

LADY MACBETH

Să nu ne mai gândim,
Căci ne face să înnebunim.

MACBETH

Mi s-a părut atunci c-aud un glas
Strigând cumplit: „Nu mai dormiţi! Macbeth
Ucide somnul!" Somnul fără vină,
Urzind mătasea vieţii sfâşiate
De-atâtea griji în viaţă întrupate.
El, alinarea trudei nesfârşite.
Şi leacul blând al minţilor rănite;
El, faurul al doilea al firii,
Ne-mbie la ospăţul vieţuirii.

LADY MACBETH

Ce vrei să spui?

MACBETH

„Rugaţi-vă de Domnul!"
Striga mereu: „Glamis ucis-a somnul,
Nici Cawdor nu va mai putea dormi,
Şi nici Macbeth, nici noapte şi nici zi."

LADY MACBETH

Dar cine strigă aşa? Vlteze thane,
Cu gândurile-acestea răzdrăvane,
Îţi înjoseşti trufaşa îndrăzneală
Şi dai la toţi prilej de bănuială.
Hai du-te, spală-ţi mâinile de sânge.
Dovezile omorului le strânge:
Jungherele de ce le-oi fi adus.
Le ia şi să le duci acolo, sus.
Şi pe curteni cu sânge să-i mânjeşti!

MACBETH

Nu pot s-o fac, oricât îmi porunceşti.
Mă înspăimânt de fapta săvârşită.
Vrei să le duci, soţia mea iubită?

LADY MACBETH

Voinţa ţi-a ajuns neputincioasă!
Voi duce eu jungherele-n iatac.
Şi cel ce-l mort, şi cei ce-n somn mai zac,
Nu sunt decât icoana fumurie
A unor basme din copilărie,
Cu-n chip de drac coplii să-nspăimânte.
De sângerează rănile lui crunte,
Cu sânge-i voi mânji pe cei culcaţi,
Ca numai ei să pară vinovaţi.
(*Iese.*)

Alegerile pentru următorul MONOLOG INTERIOR sunt doar sugestii pornind de la text. Pentru a crea realmente un MONOLOG INTERIOR trebuie să-l faceţi foarte personal şi să includeţi informaţiile şi alegerile făcute în concordanţă cu alte instrumente. Când citiţi sugestiile mele de MONOLOG INTERIOR pentru *Macbeth* încercaţi să vă imaginaţi ce aţi scrie în MONOLOGUL vostru INTERIOR profund personal.

Nu uitaţi: MONOLOGUL INTERIOR trebuie scris de mână, *între ghilimele*, *printre* rândurile dialogului. Gândurile trebuie să fie poziţionate exact unde le veţi avea în MONOLOGUL INTERIOR atunci când vă veţi spune replicile sau vă veţi asculta partenerul. MONOLOGUL INTERIOR începe întotdeauna înaintea dialogului propriu-zis.

MONOLOGUL INTERIOR din punctul de vedere al lui Macbeth

• OBIECTIVUL SCENEI pentru Macbeth: „să te fac să mă absolvi de vină"

MACBETH
(Actul II, Scena 2)

„Oare a meritat să fac ce am făcut? Am mâinile însângerate, am ucis un om şi nu voi mai fi niciodată acelaşi... Sunt o fiinţă îngrozitoare, cumplită şi voi sfârşi în iad."

MACBETH

(*Privindu-şi mâinile însângerate*)

Priveliştе cumplită.
„Era sânge peste tot. Eu nu am vrut s-o fac, dar m-ai împins tu... De ce te-oi fi ascultat?"

LADY MACBETH

Ce vorbă fără rost, nepotrivită...
„...Cum poţi spune asta? A fost oribil. Dar poţi să spui orice pentru că nu ai fost acolo. Ce-am să mă fac? Cred că m-a văzut cineva. Cred că aud voci. Ori înnebunesc de-a dreptul?"

MACBETH

Când am pătruns la rege în iatac,
L-am auzit pe un curtean buimac
Strigând prin somn: „Omor". Şi l-a trezit
Pe celălalt. Pe urmă-au adormit,
Făcându-şi rugăciunea mai-nainte,
Rugând pe Domnul să-i binecuvânteze.
„... Vezi cât de grav este? Întotdeauna ai impresia că ai dreptate. Poate că de data asta te-ai înşelat..."

LADY MACBETH

Stau doi curteni acolo, împreună.
„... Hei, cucoană, nu m-ai auzit? Ţi-am spus că mă tem că aş putea fi prins, dar firеşte că nu mă asculţi ca de obicei. Nu-ţi pasă! Nu mă iubeşti. Crezi că sunt plin de slăbiciuni şi prost. Dar ascultă-mă pe mine. S-ar putea să fi fost un martor. Stai puţin. Sau poate vrei să fiu prins. Intriganto..."

MACBETH

Iar celălalt a spus atunci: „Amin!"
Cum nu eram cu cugetul senin,
Şi mâinile mi-erau de sânge pline,
A vrut zadarnic mâna să se-nchine.
„... Mă simt atât de vinovat şi cu frică de Dumnezeu, iar tu stai şi te uiţi de sus la mine, crezându-te mai presus de toate. Ce-o fi în capul tău, femeie? Cine eşti de fapt? De ce te-oi fi luat de nevastă?..."

LADY MACBETH

Să nu ne mai gândim chiar într-atât...
„... Dacă ești așa deșteaptă, răspunde-mi..."

MACBETH

Și nici n-am izbutit să spun „Amin!",
Ci mi-a rămas în gât.
„... Atunci de ce s-a întâmplat una ca asta? Ai să-mi dai un răspuns din acela nemilos? Când ai devenit atât de fără suflet? Când?!..."

LADY MACBETH

Să nu ne mai gândim,
Căci ne face să înnebunim.
„... Iar începi! Mă pui la punct. Sînt că-mi pierd mințile, dar ție nu-ți pasă. Ascultă, scorpie, CHIAR CRED CĂ ÎNNEBUNESC!"

MACBETH

Mi s-a părut atunci c-aud un glas
Strigând cumplit: „Nu mai dormiți! Macbeth
Ucide somnul!" Somnul fără vină,
Urzind mătasea vieții sfâșiate
De-atâtea griji în viață întrupate.
El, alinarea trudei nesfârșite.
Și leacul blând al minților rănite;
El, faurul al doilea al firii,
Ne-mbie la ospățul vieții.
„... Da, da. Tot felul de scrânteli de la un scrântit ca mine. Mai ai nevoie de dovezi că-mi pierd mințile? Doamne, Dumnezeule!"

LADY MACBETH

Ce vrei să spui?
„... Cum adică, tu chiar nu pricepi ce vreau să spun? Am crezut că e cât se poate de limpede. ÎNNEBUNESC. Niciodată n-ai fost atentă la ce spun. Nu ți s-a părut că am ceva important de zis. În regulă! Hai să mai încercăm o dată. Dar de data asta ascultă-mă atent. Am să încerc să fiu cât mai clar!!!..."

MACBETH

„Rugați-vă de Domnul!"
Striga mereu: „Glamis ucis-a somnul.
Nici Cawdor nu va mai putea dormi,
Și nici Macbeth, nici noapte și nici zi".

„... Acum înțelegi? Orice tâmpit ar înțelege, numai tu nu vrei. Numai la tine de gândești... La tine și iar la tine. Ești de un egoism..."

LADY MACBETH

Dar cine strigă așa? Viteze thane,
Cu gândurile-acestea năzdrăvane,
Îți înjosești trufașa îndrăzneală
Și dai la toți prilej de bănuială.
„Iar începi. Iar mă pui la punct. Cu fiecare suflare nu faci decât să-mi dai de înțeles cât de prost pot fi".
Hai du-te, spală-ți mâinile de sânge.
Dovezile omorului le strânge:
Jungherele de ce le-oi fi adus.
Le ia și să le duci acolo, sus.
Și pe curteni cu sânge să-i mânjești!
„... Nu mai fac absolut nimic. Mi-am riscat viața pentru tine și cu ce m-am ales?! Mi s-a părut o nebunie să-l omor pe rege, dar dacă-ți imaginezi că mai fac și altceva înseamnă că ești mai nebună decât mine. Doamne, doar când mă gândesc la vărsarea asta de sânge mi se apleacă..."

MACBETH

Nu pot s-o fac, oricât îmi poruncești.
Mă înspăimânt de fapta săvârșită.
Vrei să le duci, soția mea iubită?
„... Crezi că deții controlul suprem asupra mea, dar n-am s-o fac. Pentru nimic în lume!"

LADY MACBETH

Voința ți-a ajuns neputincioasă!
„Iar mă faci tâmpit!"
Voi duce eu jungherele-n iatac.
Și cel ce-i mort, și cei ce-n somn mai zac,
Nu sunt decât icoana fumurie
A unor basme din copilărie,
Cu-n chip de drac copiii să-nspăimânte.
De sângerează rănile lui crunte,
Cu sânge-i voi mânji pe cei culcați,
Ca numai ei să pară vinovați.
„N-ai decât s-o faci tu. Crezi că toate le faci mai bine decât mine. Să te văd cum te descurci tu cu atâta SÂNGE."

(Iese.)

- OBIECTIVUL SCENEI pentru Lady Macbeth: „să te fac să-mi dai puterea"

MACBETH

(Actul II, Scena 2)

„... În sfârşit, l-ai omorât. Data trecută te-ai speriat şi ai dat înapoi. De ce? Pentru că eşti un ratat. Nu-mi vine să cred că te-am luat de bărbat!"

MACBETH

(Privindu-şi mâinile însângerate)

Priveliştе cumplită.

„... Nicidecum. Chiar nu pricepi? Acum o să fii rege. Şi, ceea ce este mult mai important, eu o să fiu regină..."

LADY MACBETH

Ce vorbă fără rost, nepotrivită...

„Hai să terminăm cu paranoia asta de-a dreptul ridicolă şi să facem planuri serioase cum putem să profităm de noua noastră putere."

MACBETH

Când am pătruns la rege în iatac,
L-am auzit pe un curtean buimac
Strigând prin somn: „Omor". Şi l-a trezit
Pe celălalt. Pe urmă-au adormit,
Făcându-şi rugăciunea mai-nainte,
Rugând pe Domnul să-i binecuvânteze.

„... Şi ce dacă? Ce contează? Acum eşti rege. Poţi să faci ce vrei..."

LADY MACBETH

Stau doi curteni acolo, împreună.

„Iar începi! E simplu ca bună ziua, dar eşti prea bou ca să înţelegi. Măiculiţă, ce-am să mă mai distrez ca regină..."

MACBETH

Iar celălalt a spus atunci: „Amin!".
Cum nu eram cu cugetul senin,
Şi mâinile mi-erau de sânge pline,
A vrut zadarnic mâna să se-nchine.

„Nu te mai gândi... Cu gânditul întotdeauna ai stat mai prost."

LADY MACBETH

Să nu ne mai gândim chiar într-atât...
„Fă ca mine. Gândește-te la bani, la putere. Chiar nu pricepi ce grozav o să fie să domnești peste o țară întreagă? Ești așa un papă-lapte... Ce oi fi găsit la tine, nu știu."

MACBETH

Și nici n-am izbutit să spun „Amin!",
Ci mi-a rămas în gât.
„... Sentimentul de vinovăție este o pacoste... Parcă ai fi amărâta de maică-ta...."

LADY MACBETH

Să nu ne mai gândim,
Căci ne face să înnebunim.
„Vezi ce simplu e?! Doar ascultă-mă și o să-ți fie bine..."

MACBETH

Mi s-a părut atunci c-aud un glas
Strigând cumplit: „Nu mai dormiți! Macbeth
Ucide somnul!" Somnul fără vină,
„Ce te smiorcăi atât? Halal bărbat! Nici nu-i de mirare că și la pat merge atât de prost. Nici nu vreau să mă gândesc de când..."
Urzind mătasea vieții sfâșiate
De-atâtea griji în viață întrupate.
El, alinarea trudei nesfârșite.
Și leacul blând al minților rănite;
El, faurul al doilea al firii,
Ne-mbie la ospățul viețuirii.
„... Da, da. Revino-ți."

LADY MACBETH

Ce vrei să spui?
„...Ai făcut-o. Ai omorât un om și nu ai cum să mai dai înapoi. Mai bine profită. Tu nu vezi decât partea rea a lucrurilor. Ești un pesimist nenorocit."

MACBETH

„Rugați-vă de Domnul!"
Striga mereu: „Glamis ucis-a somnul.
„Iar începi... Mai gândește-te și la altceva."
Nicl Cawdor nu va mai putea dormi,
Și nici Macbeth, nici noapte și nici zi".
„Atâta gălăgie și agitație mă sperie. N-ai să înnebunești. O să-ți revii. Liniștește-te. Dacă nu poți să dormi, ia niște somnifere de la mine..."

LADY MACBETH

Dar cine strigă aşa? Viteze thane,
Cu gândurile-acestea năzdrăvane,
Îţi înjoseşti trufaşa îndrăzneală
Şi dai la toţi prilej de bănuială.
„... Chiar trebuie să mă gândesc numai eu la toate?"

Hai du-te, spală-ţi mâinile de sânge.
Dovezile omorului le strânge:
Jungherele de ce le-oi fi adus.
„... De ce Dumnezeule oi fi adus arma crimei înapoi aici?! Cum naiba poţi să fii atât de, scuză-mi expresia, criminal de bou?!..."

Le ia şi să le duci acolo, sus.
Şi pe curteni cu sânge să-i mânjeşti!
„... De ce trebuie să fiu eu creierul în această căsnicie? Parcă bărbatul trebuia să aibă grijă de femeie... Când te-am cunoscut, erai puternic şi frumos, şi curajos. Ce s-a întâmplat? Acum ai ajuns un descreierat. Norocul tău că eşti rege, că altfel te părăseam de mult..."

MACBETH

Nu pot s-o fac, oricât îmi porunceşti.
Mă înspăimânt de fapta săvârşită.
Vrei să le duci, soţia mea iubită?
„... A, te pui cu mine? Ce să spun! Mor de frică."

LADY MACBETH

Voinţa ţi-a ajuns neputincioasă!
„... Bine, n-a mers. Ca de obicei. Dacă vreau ceva, trebuie să fac singură. Doamne, cât de nefolositor poţi fi!"
Voi duce eu jungherele-n iatac.
Şi cel ce-i mort, şi cei ce-n somn mai zac,
Nu sunt decât icoana fumurie
A unor basme din copilărie,
Cu-n chip de drac copiii să-nspăimânte.
De sângerează rănile lui crunte,
Cu sânge-i voi mânji pe cei culcaţi,
Ca numai ei să pară vinovaţi.
„Ce te bâzâi atâta?! Ia nişte sânge de-al regelui şi aruncă pe ceilalţi, ce mare lucru?! Or să pară ei vinovaţi şi noi am scăpat basma curată. Ştiu, ai fi fost în stare şi singur, doar că eşti un cretin fără coloană vertebrală..."

(Iese.)

Aşa cum am demonstrat în MONOLOGUL INTERIOR anterior, scena poate fi a oricărui cuplu cu mai mulţi ani de căsnicie în spate care se ceartă zdravăn.

Chiar şi cu limbajul foarte poetic al lui Shakespeare, MONOLOGUL INTERIOR ne furnizează o realitate umană general valabilă. Nu contează care este perioada sau locul unde se petrece scena, ideea de bază este că oamenii sunt oameni, iar gândurile noastre cele mai sincere şi mai fundamentale, precum şi sentimentele care apar în cuplurile de oameni căsătoriţi vor rămâne aceleaşi, indiferent de secol. MONOLOGUL INTERIOR face ca dialogul din orice perioadă de timp să fie relevant şi atât actorul, cât şi publicul să se poată raporta în mod firesc la el.

Continuaţi MONOLOGUL INTERIOR până când ieşiţi de pe scenă sau până când regizorul strigă „Stop!"

Chiar dacă vă pregătiţi să ieşiţi de pe scenă sau să ieşiţi pe o uşă, sau dacă dialogul s-a terminat, asta nu înseamnă că s-a terminat şi scena. MONOLOGUL INTERIOR este un instrument esenţial.

Mintea voastră continuă să gândească şi când nu vorbiţi.

Marii actori au întotdeauna un MONOLOG INTERIOR puternic, care se joacă în faţa ochilor şi minţii lor. Urmăriţi o scenă cu unul dintre actorii legendari şi observaţi câtă vreme rămâne aparatul de filmat pe ei. Oare de ce la montaj s-a tăiat cadrul pe el sau pe ea când nu vorbeau şi celălalt partener spunea un text înflăcărat? Cel mai adesea pentru că acest actor sau această actriţă, chiar dacă nu vorbesc, foloseşte MONOLOGUL INTERIOR şi acesta li se poate citi pe chip, în ochi, în felul în care stau sau mişcă mâinile. Adesea actorul care foloseşte MONOLOGUL INTERIOR afişează o mai mare nevoie şi patimă decât cel care vorbeşte. MONOLOGUL INTERIOR e unul dintre cele mai puternice instrumente pe care le poate folosi un actor.

CAPITOLUL XI

Instrumentul 11
CIRCUMSTANȚELE ANTERIOARE

Povestea personajului care îl face
să fie ceea ce este astăzi.

Noi suntem ceea ce suntem în prezent datorită unui cumul de evenimente trecute, reacții la aceste evenimente și reacțiile altora față de noi. Acest lucru este valabil pentru orice personaj pe care îl interpretați. Când interpretați un personaj de treizeci de ani, trebuie să-i atribuiți toate detaliile existenței unui om de treizeci de ani. În orice text, personajul a cunoscut niște CIRCUMSTANȚE ANTERIOARE care definesc *cine* este el, *cum* se comportă în lume și *ce* simte că ar trebui să facă spre a supraviețui atât emoțional, cât și fizic. Trebuie să priviți personajul din perspectiva lui cine-sunt azi, cercetând informațiile furnizate în text și făcând presupuneri pornind de la dialog și de la trecutul personajului ori de la activitățile prezente. Astfel veți ști *de ce* personajul întruchipează un anumit lucru. Următorul pas este să vă gândiți la trecutul personajului, la stările lui sufletești și comportamentale, care rezultă din povestea respectivă. Cu alte cuvinte, *cum* s-au manifestat CIRCUMSTANȚELE ANTERIOARE prin vorbe și fapte. În final, trebuie să îl personalizați, identificând felul în care trecutul personajului se reflectă asupra voastră. Așadar, să recapitulăm formula pentru:

1. Analizați CIRCUMSTANȚELE ANTERIOARE ale personajului, citind și cercetându-i replicile din script, precum și felul cum este caracterizat sau cum vorbesc despre el ceilalți participanți la dialog (indiferent dacă personajul este sau nu în scenă).
2. Analizați felul în care personajul vostru abordează viața din punct de vedere fizic, examinând activitățile sale trecute și prezente pe care personajul vostru le alege și pe care se bizuie ca să existe și să supraviețuiască în lumea sa.
3. Analizați de ce personajul face alegerile pe care le face, atât din punctul de vedere al vieții sociale, cât și al carierei profesionale. Informația derivă din explorarea CIRCUMSTANȚELOR ANTERIOARE ale personajului, pornind de la informațiile propriu-zise scrise în text, precum și de la orice presupoziție pe care o puteți face pe baza informațiilor furnizate de script.

4. Personalizarea: analizați felul în care informația se raportează la voi și la propriile voastre CIRCUMSTANȚE ANTERIOARE.

Să vedem cum funcționează toate acestea în cazul unui personaj care e un criminal. În primul rând, veți analiza dialogul personajului și ce spun alții despre el, pentru a obține primul nivel de înțelegere al motivului pentru care personajul ucide; veți ține cont de: cum vorbește, ce limbaj folosește, cum se raportează la ceilalți, ce trăsături comportamentale are și cum îl percep ceilalți. În al doilea rând, veți cerceta de ce, cum și pe cine alege să omoare personajul vostru. După aceea analizați CIRCUMSTANȚELE ANTERIOARE care sunt descrise în text, și încercați să faceți speculații despre și să cercetați cărui tip de temperament i-ar da naștere istoria personală a personajului. În general, un criminal ucide pentru că trebuie să-și demonstreze că deține puterea. La urma urmelor, nimic nu-ți dă un mai puternic sentiment de putere decât să iei viața altcuiva. Cel mai adesea o persoană care simte nevoia să apeleze la gesturi extreme, într-un fel sau altul și-a pierdut puterea cu violență și fără milă (și de obicei este o ființă primitivă), fie printr-un abuz fizic, fie printr-unul mental. Actul de a ucide îi permite criminalului să simtă că și-a recăpătat puterea. De obicei, criminalul își transformă în mod inconștient victimele într-o reprezentare simbolică a celui care l-a abuzat. Când e vorba de omoruri, criminalul simte că își etalează forța dominatoare față de cel care l-a terorizat inițial. De fapt, ucigașul acționează ca să-și *vindece* trecutul. După cum se vede, abordarea criminalului din această perspectivă face ca omorul să nu mai fie doar o personalizare a unui rău suprem unidimensional, ci un comportament umanizat.

Dacă veți interpreta rolul unui criminal, trebuie să corelați această dorință de afirmare a puterii absolute în raport cu cineva din viața dumneavoastră. S-ar putea să vă întrebați: „Ce legătură are asta cu mine? N-am avut nici o traumă atât de puternică și nici dorința de a-mi etala puterea". Dar adevărul este că fiecare s-a gândit cel puțin o dată în viață să omoare pe cineva. Pentru majoritatea, acesta a fost doar un scurt moment, o fantezie de rezolvare a unei relații devenite intolerabile, instinctul criminal existând. Depinde de voi când și ce anume declanșează aceste sentimente spre a le folosi ca să alimentați vorbele, sentimentele și acțiunile personajului vostru. Aceasta este o modalitate de a aborda CIRCUMSTANȚELE ANTERIOARE ale personajului și de a identifica cum se pot recrea în funcție de propriile CIRCUMSTANȚE ANTERIOARE.

Tatum O'Neal și cu mine am lucrat la un material oarecare pentru un exercițiu la clasă. Textul era despre un personaj care din răutate și fără nici o remușcare calcă un om cu mașina și îl omoară. Eroina se simte îndreptățită să-l ucidă pe acel bărbat, pentru că o părăsise fără milă. Tatum, în ciuda vieții ei publice tumultuoase și pline de povești, era absolut convinsă că nu era în stare să facă un asemenea lucru nici măcar în cele mai sinistre închipuiri ale ei. Deși susținea că iertase și uitase multele jigniri și abuzuri, am insistat ca s-o fac să conștientizeze că încă are sentimente nerezolvate — mai ales de mânie — cu diverse personaje din

trecutul ei. Am ajutat-o să-şi amintească experienţele şi apoi am văzut că mânia iese la suprafaţă. Când îşi cerceta trecutul, s-a ivit un nemernic. Auzind-o cum vorbeşte despre el, era evident din voce şi comportament că această experienţă ar fi putut să-i stârnească toate instinctele criminale. Şi, în timp ce povestea toate detaliile înspăimântătoare ale relaţiei lor, ea a înţeles pentru prima dată cum e posibil ca un criminal să simtă o anumită plăcere când calcă pe cineva cu maşina. Mânia şi dorinţa ei instinctivă de a se răzbuna ar fi putut s-o facă să simtă că omorârea tipului ar avea o conotaţie de putere asumată şi cathartică. Asta i-a schimbat abordarea iniţială de iubire şi iertare faţă de tipul respectiv într-o dorinţă arzătoare şi violentă de a i-o plăti, spre a-şi canaliza emoţiile. Amintirea întâmplărilor care presupuneau comportamentul ofensator al tipului ca CIRCUMSTANŢE ANTERIOARE a ajutat-o pe Tatum să descopere realist şi pe bună dreptate cum stau lucrurile şi să le relaţioneze cu adevărata ei nevoie de a ucide.

Să analizăm din nou filmul *Tăcerea mieilor*. Dar de astă dată încercând să vedem cum ar trebui personalizat personajul Clarissei Starling (interpretat de Jodie Foster) şi CIRCUMSTANŢELE ei ANTERIOARE. Conform scenariului, ştim că ea este agent FBI şi că a crescut de-adevăratelea la o stână. În dialogul ei cu personajul lui Hannibal Lecter aflăm că familia Clarissei nu i-a dat niciodată prea multă atenţie şi a agresat-o emoţional. De asemenea, putem presupune din conversaţiile lor şi din comportamentul ei că s-a făcut agent FBI ca să găsească o cale de „a amuţi ţipătul mieilor", pe care îl auzea în gând şi în suflet. De asemenea, putem presupune că ea încearcă să-i salveze viaţa fiicei răpite a senatorului pentru a-şi alina propria neliniştе şi suferinţă. Pentru a interpreta acest rol, trebuie să găsiţi poveşti similare din trecutul vostru (CIRCUMSTANŢE ANTERIOARE) care să semene cu cele ale Clarissei. E puţin probabil să fi fost agent FBI sau fiică de oier, sau să fi fugit cu un mieluşel care ţipă în braţe când eraţi copii. Dar probabil că aveţi şi voi „nelinişti şi suferinţe emoţionale" care emană dintr-o altă sursă. De exemplu:

APLICAREA CIRCUMSTANŢELOR ANTERIOARE

- V-aţi făcut actori (aşa cum ea şi-a dorit să fie agent FBI) ca să vă puteţi înfrunta o mamă vitregă agresivă (echivalentul mieilor al căror ţipăt mai răsună încă în mintea voastră) şi aţi crescut cu gândul că de-abia aşteptaţi să scăpaţi de acasă (aşa cum Clarissa fugea cu mieluşelul în braţe). Sau...
- Căutaţi marele succes ca să depăşiţi atmosfera de tiranie în care aţi crescut şi care v-a făcut să vă simţiţi neputincioşi, mărunţi şi fără valoare şi, drept pedeapsă, v-aţi trezit cu acelaşi tip de oameni în viaţa voastră de zi cu zi. Sau...

- Aveți (sau ați avut) un iubit agresiv sau o iubită demoralizatoare care v-a terorizat prin remarce și atitudine care v-au făcut să vă disprețuiți și acum încercați să vă înstrăinați de persoana respectivă, dar nu aveți curajul.

Creând asemenea paralele între povestea personajului din text și povestea voastră, veți reuși să intrați cu adevărat în pielea personajului.

Ce-ar fi dacă ar trebui să interpretați pe cineva ale cărui CIRCUMSTANȚE ANTERIOARE ar fi că a crescut ca orfan, deși voi ați avut o familie iubitoare? Trebuie să găsiți ceva în trecutul vostru care să se potrivească sentimentelor unui orfan. De exemplu, un moment critic din viața voastră, când părinții nu v-au fost alături din punct de vedere emoțional și v-ați simțit singuri asemenea orfanilor.

Toate acestea pentru a arăta că nu-i nevoie să treceți prin realitățile dure ale personajului pe care îl interpretați ca să dați realism rolului. În vreme ce să fii criminal sau orfan reprezintă experiențe singulare, sentimentul de a fi fără putere sau părăsit reprezintă puncte de reper la care vă puteți raporta măcar o dată în viață.

Aveți o întreagă viață plină de experiențe și un miliard de sentimente care decurg din ele și la care puteți apela pentru a obține o poveste care să corespundă cu aceea a personajului din script, ceea ce vă va da posibilitatea să îl întruchipați emoțional și sentimental.

Michael T. Weiss este personajul principal din serialul *The Pretender*. El l-a jucat și pe Larry în filmul de lung metraj *Yowa*. Larry este ofițer de poliție, dar și violator într-un orășel din Yowa. În film, Larry bate femei, le violează și apoi le spune că ele și-au căutat-o și încheie cu un: „nu mă mai deranjați, că sunt ocupat". Dar uneia dintre femei chiar îi place, drept care și după ce îi sparge nasul și îi scoate câțiva dinți și o bate bine, ea tot mai vrea, implorându-l să rămână cu ea. Ca să-i câștige iubirea lui Larry, femeia aceasta merge atât de departe, încât încearcă să își omoare fiul, pentru ca Larry să poată încasa banii din asigurarea de viață a acestuia. Putem presupune că Larry nu se consideră o forță distructivă, ci doar un Romeo un picuț mai dur. Altfel, ar fi trebuit să admită că are un comportament complet greșit. Dar nimeni, indiferent cât de oribil i-ar fi comportamentul, nu vrea să creadă că are probleme. Eu și Michael am presupus, pe baza informațiilor din text, că Larry provine, probabil, dintr-o familie cu un tată abuziv, care o bătea pe mama lui și, cum acest tată îi fusese singurul model, Larry se comporta în prezent cu femeile așa cum învățase din copilărie, el moștenind, de fapt, comportamentul tatălui său care i se părea acceptabil și ușor de înțeles. Sau poate că Larry provenea dintr-o familie în care mama lui îl agresase (și nu existase nici un tată care să îi ia apărarea). Iar actuala lui nevoie de a agresa femeile era un mod de a face dragoste cu ele, ceea ce avea o oarecare logică psihologică.

Eu și Michael am discutat despre CIRCUMSTANȚELE lui ANTERIOARE care ar fi putut să aibă o legătură cu acelea ale personajului său, Larry. Și-a amintit de relația pe care o avusese cu o femeie care era atrasă de sadism și căreia el îi

oferise puțin din ceea ce își dorea. Folosind aceste amintiri ca să justifice comportamentul personajului, transformându-le, așadar, în CIRCUMSTANȚELE ANTERIOARE ale acestuia, Michael și-a amintit împrejurările în care ea se purtase cu sălbăticie. Inițial, Michael își spusese că este o experiență urâtă să interpretezi un asemenea personaj. Dar apoi, gândindu-se la acesta ca la un bărbat care percepe violența ca pe un mod foarte macho de a face dragoste (și nu ca la o persoană care aduce suferință), rolul a devenit, după spusele lui Michael, „foarte amuzant!"

Folosind CIRCUMSTANȚELE ANTERIOARE, veți obține destule motive din trecut care să vă motiveze pentru a vă atinge OBIECTIVUL GLOBAL.

Totodată, folosirea CIRCUMSTANȚELOR ANTERIOARE devine o cale de a vindeca trecutul, o experiență catharctică. De fapt, cu toții am avut evenimente dureroase în trecutul nostru (CIRCUMSTANȚE ANTERIOARE), dar felul în care cineva abordează aceste experiențe constituie diferența dintre o persoană oarecare și un artist. Mai simplu spus, există o bifurcație în drumul vieții: spre stânga merg cei care iau traumele din trecut și *se distrug* odată cu ele. Este o cale mult bătătorită, pentru că este una a minimei rezistențe. Apoi există acei foarte puțini care aleg să ia aceleași traume și să *construiască* odată cu informația deținută. Este un drum mai puțin bătut, mai degrabă o potecă noroioasă, cu tot felul de obstacole și ființe ciudate — călătoria devine dificilă, dar, în final, este mult mai satisfăcătoare. Cu alte cuvinte, „constructorii" aleg situațiile potrivnice și nu calea sigură care presupune să accepți ororile vieții și să-ți plângi de milă. Ei folosesc conflictele și suferința ca să-și alimenteze dorința de a învinge. Aceștia sunt adevărații învingători și artiștii.

Folosindu-vă CIRCUMSTANȚELE ANTERIOARE dureroase pentru a vă intensifica nevoia de a atinge OBIECTIVUL GLOBAL din text, veți reuși să creați o călătorie dinamică a personajului pe durata spectacolului. Interpretarea ei va fi cu adevărat catharctică, ea va da speranțe publicului, pentru că oamenii vor simți că dacă voi puteți învinge în ciuda trecutului și a conflictelor voastre dureroase înseamnă că și ei vor putea să facă la fel.

Problema este că mulți dintre noi îngropăm aceste evenimente pentru că ne doare prea tare să ne amintim de ele. Acest mecanism de autoapărare face parte din instinctul nostru de supraviețuire. Negarea este un balsam nemaipomenit și puternic. Majoritatea amintirilor noastre oribile sunt ascunse în subconștientul nostru. Tocmai aceste îngrozitoare amintiri ascunse ne pot furniza însă forța necesară pentru a ne atinge scopul. Dar cum ajungeți până la ele dacă sunt îngropate? Ei bine, pentru aceasta am creat un instrument de actorie pe care l-am numit „Jurnal emoțional", care are menirea de a aduce la suprafață traumele.

La clasă, făceam comentarii pe baza unei scene din filmul *The Banger Sisters*. Studentul meu Ben interpreta rolul lui Harry Plummer (jucat în film de Geoffrey Rush), un celibatar (de zece ani încoace) cu tendinţe suicidale, anxios şi obsedat de deţinerea controlului. La prima încercare a fost limpede că Ben nu-şi făcuse treaba cu CIRCUMSTANŢELE ANTERIOARE. Nu înţelegea de ce personajul lui vrea să se sinucidă, nu-l analizase pe tatăl lui Harry sau de ce Harry se temea de femeile din viaţa lui. L-am întrebat pe Ben dacă există în trecutul lui vreo poveste traumatizantă care să poată da contur comportamentului lui Harry. Mi-a zis că nu există. L-am trimis într-o altă încăpere ca să-şi facă Jurnalul emoţional.

Cum se realizează un Jurnal emoţional

1. Identificaţi OBIECTIVUL SCENEI.
2. Decideţi SUBSTITUIREA.
3. Folosind un stilou (întotdeauna trebuie să fie un stilou, pentru că alunecă mai uşor pe hârtie), scrieţi pe o foaie de dictando şi începeţi jurnalul cu OBIECTIVUL SCENEI. Raportaţi-vă la SUBSTITUIRE prin declaraţia în raport cu OBIECTIVUL SCENEI şi apoi continuaţi OBIECTIVUL SCENEI cu cuvântul „pentru că".

   Exemplu:

   OBIECTIVUL SCENEI: „să te fac să mă iubeşti"
   SUBSTITUIREA: tatăl vostru

   Începeţi Jurnalul emoţional cu: „vreau să mă iubeşti, tăticule, pentru că..."
4. Odată ce începeţi să scrieţi, nu vă mai opriţi să vă gândiţi. Lăsaţi să curgă de la sine. Scrieţi abandonându-vă total. Dacă o să vă opriţi să gândiţi, o să daţi peste abordările conştiente, cerebrale. Continuaţi să scrieţi fără să vă gândiţi la ortografie, la gramatică, lăsând textul să ajungă la subconştient — pentru că acolo sunt adevăratele întâmplări traumatizante şi sentimente. Continuaţi să scrieţi non-stop, fără premeditare (Jurnalul emoţional nu este o listă, ci seamănă, mai degrabă, cu vorbitul în dodii).
5. Scrieţi cel puţin două sau trei pagini. Informaţiile cele mai revelatoare vin adesea mai târziu, când vă mai încălziţi, şi puteţi săpa mai adânc în subconştient. Pe măsură ce scrieţi, o să descoperiţi că apar întâmplările de care aţi uitat de mult, precum şi sentimente, gânduri interzise, pe care nici măcar nu bănuiaţi că le-aţi mai avea.
6. Finalul jurnalului trebuie să aibă o hotărâre definitivă, care să implice moartea. „Dacă nu îmi ating scopul (OBIECTIVUL SCENEI), o să mor." Sau „am să omor (SUBSTITUIREA)" sau „voi rămâne singur pentru totdeauna", sau „... am să-mi pierd familia pentru totdeauna", sau „... n-am să-mi îndeplinesc niciodată visurile" etc. Orice are ca finalitate moartea. Acest final vă va face să fiţi şi mai pătimaşi în atingerea OBIECTIVULUI SCENEI, pentru că de împlinirea lui depinde viaţa voastră sau a celor dragi vouă.

Ceea ce scrieți trebuie să fie personal, intim și revelator, lucruri pe care v-ar îngrozi gândul să le destăinuiți cuiva. Pe măsură ce vă scrieți Jurnalul emoțional, o să apară și lacrimile, și nevoia de a distruge paginile pline de gândurile voastre personale și incriminatorii. Dacă nu obțineți asta, o luați de la capăt. O să se întâmple.

Este absolut esențial să lăsați în Jurnalul emoțional ca scrisul să meargă de la sine. Să scrieți fără să vă gândiți. Jurnalul emoțional este o formă de scriere automată, care vă ajută să dați formă scopului și pasiunii cu care vreți să vă atingeți OBIECTIVUL SCENEI. De fiecare dată când scrieți un Jurnal emoțional, va interveni altceva. Nu veți obține niciodată de două ori același lucru.

Jurnalul emoțional al lui Ben pentru Harry Plummer din *The Bunger Sisters* începea cu „Am nevoie de tine (SUBSTITUIREA personală a lui Ben), să-mi dai un motiv pentru care să trăiesc..." Faptul că OBIECTIVUL SCENEI presupunea dorința de a trăi, implica și ideea de moarte. Jurnalul emoțional al lui Ben scosese la iveală întâmplări care îl făcuseră să se simtă neajutorat și neimportant și care în schimb dăduseră în vileag sentimentele că moartea ar putea fi singura soluție pentru abordarea acestei disperări supreme, astfel având nevoie de o persoană importantă (SUBSTITUIREA lui Ben) care să-i dea speranță și viață. Când Ben s-a întors după ce și-a scris Jurnalul emoțional (de obicei, scrierea lui nu durează mai mult de 5-10 minute, dar se transformă într-un instrument extrem de prețios pentru filmări), a refăcut scena, dar de data aceasta disperarea lui Harry și povestea deveniseră palpabile aproape.

Încercați să scrieți un Jurnal emoțional începând cu OBIECTIVUL SCENEI „să te fac să mă iubești (completați cu o SUBSTITUIRE primară — mamă, tată, partener de viață, frate, soră, copil — orice persoană de la care aveți nevoie de iubire) *pentru că*..." și continuați să scrieți două-trei pagini până ce ajungeți la o hotărâre care să implice moartea.

Ce mai așteptați? Faceți-o chiar acum! Nu știați că aveți asemenea sentimente, nu-i așa? Din experiență am învățat că Jurnalul emoțional chiar funcționează. El este un instrument care îi ajută pe cursanții mei să atingă și să interpreteze momente de maximă profunzime — pe scenă sau pe platoul de filmare. Un Jurnal emoțional este util pentru mijloacele de comunicare — comedie și dramă — și se poate face direct în fața publicului pentru a asigura o nevoie și o emoție imediate și sporite. Jurnalul furnizează informațiile personale amănunțite necesare pentru aplicarea cât mai eficientă a CIRCUMSTANȚELOR ANTERIOARE.

Nu ignorați niciodată cine sunteți voi atunci când intrați în pielea personajului.

Actorii cei mai lăudați pentru talentul lor sunt cei care nu pierd din vedere felul cum sunt ei ca oameni, inclusiv în momentul în care joacă. Robert DeNiro, Jack

Nicholson, Meryl Streep, Cate Blanchett şi Al Pacino au interpretat personaje extrem de variate, dar întotdeauna au fost recognoscibili în interpretările lor. Acest lucru provine din faptul că ei introduc CIRCUMSTANŢELE ANTERIOARE personale în creaţia lor. Ei sunt conştienţi că eşti format de întâmplările din viaţa ta. În plus, cel mai de preţ lucru este *propria voastră persoană*. Voi nu sunteţi DeNiro, Nicholson, Streep, Blanchett sau Pacino, tocmai de aceea şi sunteţi unici, prin urmare, speciali.

Când a venit pentru prima dată la mine Jim Carrey, era într-o perioadă foarte dificilă. Făcuse trei filme la rând, care toate ieşiseră prost, plus un serial, *The Duck Factory*, considerat a fi un dezastru răsunător. Jim era acuzat de toate aceste eşecuri şi nici la audiţii nu mai era primit. Era conştient că, atunci când ceva nu merge, trebuie reparat sau măcar făcut un efort în acest sens, mai ales când este vorba de viaţa ta. A venit la mine să vadă dacă şi-ar putea schimba aspectul în acel moment al existenţei sale care i se părea extrem de sumbru.

În stilul care l-a făcut celebru, Jim Carrey a venit la mine la uşă, extrem de vioi, spunând şi făcând tot felul de giumbuşlucuri, care stârneau râsul încontinuu, dar, de îndată ce am început să lucrăm la text, s-a potolit, vorbea liniştit, calm, practic plicticos. L-am întrebat de ce nu îşi aduce propria personalitate în rol. Mi-a răspuns că se temea să nu se considere că exagerează. În decursul anilor, am descoperit că, pentru actori, cea mai mare teamă este să nu se spună că exagerează, că sunt cabotini. Din această pricină ei îşi cenzurează impulsurile firești şi nu-şi asumă nici un fel de riscuri — dar, cum probabil deja ai aflat, cine nu riscă nu câştigă, mai ales când eşti actor şi vrei să fii un mare actor. I-am spus lui Jim ceea ce le spun tuturor cursanţilor mei: „Chiar dacă exagerezi în interpretare, ce se poate întâmpla? Crezi că vine poliţia să te aresteze? Şi să te bage într-o puşcărie pentru cabotini? Această poliţie specială nu există, deci poţi s-o faci liniştit." L-am asigurat că, atâta vreme cât va juca cinstit şi va avea OBIECTIVE puternice şi o nevoie sporită să le atingă, n-are cum să meargă prea departe sau să exagereze. De fapt, trebuia să rişte ca să meargă cât mai departe. Noi, oamenii, când ne confruntăm cu nevoi imediate şi necesitatea de a supravieţui, avem tendinţa să facem lucruri ciudate şi ieşite din comun. Gândiţi-vă la întâlnirea cu persoana aceea deosebită, când aţi spus tot felul de inepţii şi v-aţi comportat absurd. Sau acea probă pentru o slujbă când v-aţi dovedit prea îndrăzneţi, ba chiar prea sinceri. În interpretarea sa, Jim trebuia să comunice şi să funcţioneze în conformitate cu viaţa lui de zi cu zi. I-am spus să nu aibă reţineri. I-am explicat că, atunci când miza este mare, oferim o versiune exacerbată despre propria noastră persoană şi, pentru a reflecta comportamentul real, trebuia să fie el însuşi.

Am constatat că folosind-o pe fiica sa, Jane, ca SUBSTITUIRE frecventă în formularea OBIECTIVULUI SCENEI, era motivat să reuşească. Iubirea faţă de ea stabilea o legătură cu interpretarea şi îl inspira să muncească mai mult ca să facă faţă conflictelor din text, ajungând la comportamentul nebunesc al lui Jim Carrey, astfel dând o logică interpretării sale, pentru că o făcea pentru fetiţa lui.

De îndată ce am descoperit asta, de câte ori interpreta câte o scenă, eu îi spuneam: „Poți mai mult". Iar el răspundea: „Serios?". Iar eu îi ziceam: „Da, *poți* mai mult, pentru că ești *mai mult decât atât*". Și știm cu toții cum s-a terminat povestea.

Trecutul vă construiește prezentul și viitorul,
făcându-vă să fiți o persoană tridimensională.

CIRCUMSTANȚELE ANTERIOARE o să vă împiedice să jucați doar teatru și o să vă ajute *să deveniți* personajul din interior, furnizându-vă *de ce*-ul acestuia, respectiv cine este și de ce se comportă în felul acesta.

CAPITOLUL XII

Instrumentul 12
RELAXAȚI-VĂ!

Aveți încredere în tot ceea ce ați lucrat
cu toate cele unsprezece instrumente și relaxați-vă!

Odată ce ați analizat textul folosind cele unsprezece instrumente, ați stabilit o bază amănunțită și foarte clară pentru a vă trăi rolul. Acum trebuie să luați tot ce ați lucrat și să aveți încredere că există întregul necesar și să vă RELAXAȚI pentru a putea începe să jucați. Aveți încredere în tot ceea ce ați lucrat, RELAXAȚI-VĂ și concentrați-vă doar asupra atingerii scopului (OBIECTIVUL SCENEI) care ajută la recrearea felului cum acționăm în viață.

Pentru ca aceste comportamente spontane și originale să iasă la suprafață, trebuie să fiți și să vă simțiți liber. Trebuie să vă dați frâu liber și să nu rețineți toate gândurile detaliate pe care vi le-a inspirat analiza de text. Nu trebuie să rămâneți blocat mental. Trebuie *să aveți încredere* că toate pregătirile pe care le-ați făcut cu cele unsprezece instrumente vor ieși la iveală în mod firesc. Acest lucru se va întâmpla deoarece, în timpul pe care l-ați folosit pentru a aplica toate cele unsprezece instrumente pe un text, ați reușit, practic, să construiți o structură puternică și o bază care se vor activa și vor reacționa la adevăratele impulsuri umane. Declanșatorul care activează aceste instrumente este conceptul. Aveți încredere în tot ceea ce ați lucrat cu toate cele unsprezece instrumente și RELAXAȚI-VĂ. Acest lucru are o importanță covârșitoare pentru că, dacă nu vă relaxați, dacă nu vă dați frâu liber, veți deține în permanență controlul și veți încerca să copiați ce ați făcut în timpul repetițiilor, reușind să supraintelectualizați totul.

Pentru a reproduce viața reală trebuie să simțiți că nimic altceva nu se poate întâmpla și nu poate fi posibil.

Nu puteți să vă destindeți și să începeți scena dacă nu aveți încredere că toată munca pe care ați făcut-o nu va dispărea *când* vă RELAXAȚI. Da, știu, vi se pare dificil să aveți încredere că și atunci când nu vă concentrați permanent pe alegerile făcute lucrurile vor merge de la sine. Vor curge chiar. Dacă alegerile sunt

uncle cu greutate şi miza este mare, nu numai că aşa vor sta lucrurile, dar actul în sine de a vă relaxa, de a vă da drumul vă va *amplifica* sentimentele şi nevoile. Acest lucru se întâmplă pentru că gândirea raţională nu este implicată în vreun fel şi de aceea nu poate opri fluxul prin raţionamente cerebrale. Dacă nu aţi făcut nişte alegeri suficient de puternice, se va vedea foarte repede, pentru că vor fi alegerile care nu vor ieşi la suprafaţă când veţi lucra. Acesta este un lucru bun şi nu unul rău, pentru că vă învaţă ce anume să revedeţi, să recapitulaţi şi la ce să mai lucraţi, oferindu-vă ocazia să reveniţi şi să găsiţi alegerile cele mai eficiente. Chiar şi în timpul interpretării propriu-zise mai puteţi schimba alegerile mai puţin eficiente cu unele mai bune la următoarea dublă sau în următorul decor ori în următoarea reprezentaţie la teatru.

Cum puteţi să vă RELAXAŢI?

Nu vă gândiţi la efortul propriu-zis (în afară de OBIECTIVUL SCENEI). Nu încercaţi să vă amintiţi alegerile făcute. Aveţi încredere şi lăsaţi informaţiile deduse din analiza de text şi de la repetiţii să penetreze şi să vă inspire sentimentele şi nevoile la nivel organic. Astfel, veţi avea mai mult spaţiu de manevră ca să îl ascultaţi realmente pe celălalt (sau pe ceilalţi) din scena respectivă, pentru că n-o să fiţi tot timpul doar la nivel mental gândindu-vă doar la ceea ce aţi lucrat până atunci. Pentru public nu este deloc atrăgător să urmărească un actor căruia aproape că se vede cum i se învârtesc rotiţele care îl fac să funcţioneze. În viaţă cine suntem — cum vorbim şi cum ne comportăm —, imaginea noastră se vede ca fiind dintr-o bucată, nimeni nefiind capabil să zărească resorturile care ne mişcă. Când actorul se relaxează şi face mişcările în mod organic, se ajunge de la faptă la reacţie prin crearea unui flux firesc de viaţă. Apar spontan noi reacţii datorită bazei foarte amănunţite şi bine structurate pe care aţi stabilit-o. Aceasta înseamnă că, dacă nu v-aţi făcut aşa cum trebuie treaba şi nu aţi analizat textul aşa cum se cuvine cu ajutorul celor unsprezece instrumente, nu se va întâmpla mare lucru atunci când vă veţi RELAXA, aşa că...

Nu fiţi leneşi!

Nu puteţi să vă relaxaţi dacă nu v-aţi creat o bază suficient de solidă cu ajutorul celor unsprezece instrumente. Formula ar fi următoarea:

Dacă nu aveţi nimic faţă de care să vă relaxaţi, nu o să obţineţi nimic.

Exact câtă muncă şi efort aţi depus, tot atâta vă va rămâne când vă veţi RELAXA. Cu alte cuvinte: munciţi puţin, vă alegeţi cu puţin. Lucraţi în profunzime, obţineţi un rezultat serios. Cu cât depuneţi mai mult efort, rezultatele sunt mai substanţiale şi mai vizibile când vă RELAXAŢI. Şi aşa ajungem la...

Codul deontologic şi timpul pentru repetiţii

De câte ori veţi repeta, veţi descoperi mai multe nuanţe şi amănunte despre fiinţa umană care doriţi să deveniţi prin rol. Fiecare repetiţie vă oferă mai multe informaţii despre alegerile pe care le-aţi făcut — ce este eficient şi ce nu este la fel de eficient. Nu uitaţi: nu există alegeri corecte şi incorecte, ci doar eficiente şi mai puţin eficiente. Orice alegere este bună, pentru că, oricum ar fi, ea vă va furniza mai multe informaţii despre personajul vostru. Dacă nu faceţi alegeri, momentul este gol, aşa încât trebuie să veniţi cu ceva. Şi s-ar putea să funcţioneze. Şi chiar dacă nu este ceva eficient, tot va inspira mai multe gânduri, care în final vor duce către acea alegere ideală. Repetiţiile prelungite ca timp, unde veţi putea continua să încercaţi noi idei şi alegeri pentru fiecare instrument, conduc la alegeri mai puternice, pentru că vă dau spaţiu de manevră şi posibilitatea de a descoperi subtilităţi, texturi speciale şi straturile scenei respective. Cu cât lucraţi mai mult, cu atât se vor dezvolta mai bine aptitudinile voastre de actori.

Cu cât investiţi mai mult timp, cu atât va fi mai bine.

Procesul propriu-zis al repetiţiilor:

1. Citiţi textul măcar o dată.
2. Faceţi o analiză rudimentară, în linii mari a textului ca temă pentru acasă, înainte să vă întâlniţi cu partenerul de scenă (scrieţi cu creionul ca să puteţi şterge, pentru că mereu veţi experimenta alegeri alternative).
3. Întâlniţi-vă cu partenerul de scenă şi, jucând o scenă de mai multe ori, încercaţi să stabiliţi ce alegeri vi se potrivesc şi care ar trebui schimbate.
4. Acasă, pe baza experienţei de la repetiţii, reconfiguraţi-vă alegerile făcute. Identificaţi noi posibilităţi pentru următoarea repetiţie.
5. Repetaţi din nou cu partenerul de scenă şi opriţi-vă când simţiţi că alegerile făcute nu merg şi refaceţi acea parte din text iar şi iar, până faceţi o alegere care să se potrivească, să funcţioneze.
6. După repetiţie, mergeţi acasă şi găsiţi alegerile alternative pentru cele care nu au funcţionat la ultima repetiţie... Veniţi cu noi alegeri pentru următoarea repetiţie.
7. Repetaţi până când o să vi se pară că mai bine nu se poate sau până la spectacolul respectiv.

Pentru a răspunde la o întrebare pe care mi-o pun cursanţii *mereu:*

Nu, niciodată nu se poate spune că aţi repetat prea mult!

Toţi actorii cu notorietate ştiu asta. Când am lucrat cu Charlize Theron la filmul *The Devil's Advocate (Pact cu diavolul)*, am descoperit că Al Pacino

este un actor extrem de implicat în procesul repetițiilor. Într-una dintre scene, care n-avea decât trei pagini, Pacino s-a oprit și a luat-o de la capăt la fiecare INTENȚIE a scenei, alternând alegeri care nu mergeau și șlefuindu-le pe cele care mergeau. Nu trecea la faza următoare decât atunci când simțea el că totul este în regulă. Această metodă de folosire a repetițiilor, chiar și pentru o scenă minusculă de trei pagini, a durat câteva zile.

Repetițiile voastre trebuie să presupună o mulțime de porniri și opriri ca să vă asigurați că:

- Vă respectați OBIECTIVUL GLOBAL.
- Vă urmăriți atent OBIECTIVUL SCENEI.
- Există OBSTACOLE care vă stau în cale.
- SUBSTITUIREA este alegerea cea mai pasionantă.
- IMAGINILE INTERIOARE au o încărcătură emoțională.
- INTENȚIILE și ACȚIUNILE sunt cele mai eficiente.
- Folosiți MOMENTUL DINAINTE pentru a crea apogeul unei situații presante.
- Folosiți LOCUL/AL PATRULEA ZID care trebuie să fie complet și să implice informațiile necesare.
- Folosiți FAPTELE potrivite și care să vă ajute să prezentați realitatea și OBIECTIVUL SCENEI.
- Folosiți MONOLOGUL INTERIOR care asigură un flux firesc.
- CIRCUMSTANȚELE ANTERIOARE vă ajută substanțial.
- Și fiecare repetiție vă dă o bază suficient de soiidă, pentru ca în timpul interpretării propriu-zise să puteți SĂ VĂ RELAXAȚI.

Cu cât studiați și lucrați mai mult textul, cu atât vă sporesc șansele de reușită. În lunga mea carieră, am descoperit că actorii de marcă, cei plini de succes pe care i-am îndrumat, au un factor comun al reușitei lor. Și acesta nu constă în faptul că ele sunt drăguțe și ei chipeși și nici măcar că sunt talentați. La Hollywood actorii arătoși sunt la kilogram. La fiecare colț de stradă dai peste câte un talent nelucrat/neformat. Și atunci care este secretul?!

Să fiți dispuși să învățați.

Întotdeauna se poate mai mult. John Voight mi-a spus odată că un mare actor nu încetează niciodată să se pregătească și să învețe.

Asumați-vă riscuri!

Frica frânează procesul creator. Nu trebuie să fiți niciodată mulțumiți; nu vă bizuiți pe alegerile sigure. Când faceți analiza de text, întotdeauna încercați să alegeți soluțiile cele mai profunde, mai tainice, mai îndrăznețe și *să nu vă temeți că o să păreți caraghioși*. Și mai ales...

Munciți cu ardoare!

Cu cât un actor (scriitor, scenarist, regizor și toate celelalte) muncește cu mai mare ardoare, cu atât crește șansa unui mare succes. Charlize Theron a fost dispusă să învețe, să-și asume riscuri în alegerile ei și mai ales să muncească enorm, așa cum n-am mai întâlnit pe nimeni altcineva. În anii în care a urmat cursurile, repeta tot timpul. Adesea cerea să i se dubleze munca și să facă și câte două scene deodată. De asemenea, cerea scenele cele mai grele, mai provocatoare și apărea interpretându-le, după ce le lucrase atent, folosind alegerile cele mai îndrăznețe și mai riscante. Colegii ei o priveau cu multă nerăbdare, așteptând mereu o „mutare" originală și imprevizibilă. Când a lucrat la unul dintre filmele sale, care întâmplător s-a filmat la un studio nu departe de școală, în timpul pauzei de prânz venea la ore. În ultimele zile de filmare, apela la mine să-i dau replica, astfel încât să înceapă să lucreze scena încă de la clasă. Ca să-și asigure spatele, chema câte un prieten sau câte un coleg de la cursuri și îi întreba dacă nu vor și ei să joace scena, vreme de două-trei săptămâni, în cazul în care nu i-aș fi găsit eu pe cineva. Atât era de implicată. Dedicată trup și suflet să-și învețe meșteșugul. Nu ne-am mirat deloc, nici eu, nici colegii ei, că a atins niște culmi spectaculoase prin interpretările sale mai mult decât respectabile și răsplătite cu premii importante. A trudit serios și a prosperat. Sigur, este și splendidă. Dar a câștigat Oscarul pentru rolul în care nici nu semăna cu ea și era extrem de neatrăgătoare, respectiv, pentru personajul Aileen Wuornos din *Monster (Monstru)*, care este o dovadă a faptului că s-a dedicat muncii, nebazându-se pe frumusețea ei. Puteți face la fel, așa încât lăsați-vă inspirați de text. Povestea lui Charlize este una dintre poveștile de succes. Aș putea să continui lista actorilor care au venit la mine și care nu jucaseră în viața lor, dar, pentru că au fost deschiși și au vrut să învețe și să aleagă soluții riscante fără să se teamă și mai ales pentru că au muncit din greu la meșteșugul lor — au devenit celebri și au căpătat premii importante.

Acum aveți instrumentele. De voi depinde. Cu cât investiți mai mult timp și efort exersând aceste instrumente, cu atât veți deveni mai buni. Nu vă puteți aștepta să câștigați o medalie de aur la jocurile olimpice dacă nu vă antrenați, iar și iar. Răsplata va veni dacă...

Rămâneți deschiși, vă asumați riscuri și munciți din greu.

PARTEA A II-A

Alte instrumente de actorie şi exerciţii

Următoarele instrumente de actorie nu trebuie confundate cu cei doisprezece paşi, respectiv cu cele douăsprezece instrumente ale sistemului. Este important să muncim folosind mai întâi cele douăsprezece instrumente şi să considerăm că oricare dintre celelalte instrumente de actorie pe care le vom prezenta în continuare sunt asemenea glazurii de pe tort — aşadar, vor fi utilizate *numai după* ce am depăşit cei doisprezece paşi prin utilizarea celor douăsprezece instrumente.

Anumite scene presupun anumite stări, de exemplu, cele euforice (din cauza consumului de alcool sau de droguri), stări de teamă, de moarte, sentimente trăite când moare cineva drag, sarcină, rolul de părinte, handicap fizic sau rănire, experienţa unei alchimii sexuale sau psihicul unui criminal în serie.

Aceste stări speciale ne afectează fiziologic şi emoţional.

Aceste stări afectează alchimia noastră fizică, la nivelul corpului. De exemplu, dacă ne temem, instinctul nostru de a o lua la sănătoasa acţionează şi corpul nostru reacţionează. Pupilele se contractă, inima bate mai repede şi adrenalina ne invadează sistemul. Acestea sunt reacţii musculare involuntare. Chiar dacă nu puteţi să vă faceţi pupilele să se contracte, puteţi provoca aceste stări, care vor determina o mişcare involuntară a ochiului ca reacţie imediată.

Am dezvoltat un sistem de formule care să-i ajute pe actorii pe care îi pregătesc să acceseze şi să simtă fundamental aceste stări primare chiar dacă nu le-au mai trăit niciodată. Pentru că aceste reacţii sunt atât de previzibile ştiinţific, ele pot fi evaluate, calculate şi împărţite într-un fel de ecuaţii matematice.

Am descoperit că, într-adevăr, cea mai bună cale de a simţi realmente aceste stări este ca mai întâi să înţelegeţi *de ce* o anumită stare funcţionează într-o anumită împrejurare căruia îi este supus individul respectiv. Aşadar, în cele ce urmează voi explica *de ce* trupurile noastre reacţionează la aceste stări, pornind

de la o bază psihologică. Şi, în al doilea rând, voi explica felul în care pot fi provocate reacţiile biologice şi fiziologice.

Pe scurt, am să vă demonstrez de ce formulele funcţionează şi cum trebuie aplicate ca să ajungeţi să simţiţi cu adevărat stările presupuse de script la nivel organic.

Capitolul XIII

Consumul de substanțe interzise

Crearea unor senzații organice,
ca Și cum v-ați droga sau ați fi alcoolici.

Atunci când interpretați un dependent trebuie să țineți cont *ce* consumă și *de ce* ia un anumit drog. Acest lucru vă va ajuta să înțelegeți sentimentul care se creează când vă aflați sub influența substanțelor interzise, precum și motivul psihologic pentru care drogul respectiv este necesar în supraviețuirea emoțională a personajului. Fiecare substanță furnizează un leac diferit pentru o întreagă varietate de suferințe emoționale. Iată cum pot fi ele împărțite:

- **Alcoolul** practic antrenează suferință, tristețe, nefericire, regrete și sentimente de vinovăție, furnizându-le alcoolicilor ceea ce ei percep a fi o putere lichidă. Băutura îi asigură alcoolicului permisiunea și puterea să facă și să spună ce-i trece prin minte, fără să se mai gândească la consecințe. Pentru cei care au fost oprimați și umiliți în viață, alcoolul este o modalitate de a se simți puternici, de a avea „dreptate" și de a fi capabili să reziste oricărui adversar ivit în cale. În mintea alcoolicului sunt o mulțime de adversari.

- **Narcoticele** (heroina, opiumul, morfina, codeina, medicamentele precum Vicodinul sau Percocetul) și calmantele puternice îi fac pe utilizatori să simtă că totul este în regulă pe lumea asta și le conferă o stare de euforie, permițându-i utilizatorului să se adapteze mai lesne la traumele mai vechi sau mai noi. Consumatorii sunt atrași de narcotice pentru că ele anesteziază durerile emoționale și fizice cele mai profunde, dând și o senzație de euforie în același timp.

- **Cocaina și cristalele de metedrină** dau consumatorului un sentiment de forță și putere. Adesea sunt folosite de către cei care se simt neajutorați în viață. Utilizatorul are fie o familie cu o personalitate puternică, fie un părinte care îl face să simtă permanent că nu și-ar putea atinge potențialul sau o carieră în care puterea are un loc bine stabilit (industria spectacolului,

domeniul juridic, medicina, politica etc.), iar puterea în domeniul respectiv nu poate fi atinsă cu uşurinţă. Astfel, cocaina sau metedrina îi oferă o modalitate de a se simţi puternic fără efort. Utilizatorii socotesc aceste substanţe ca fiind nişte praşuri ale puterii.

- **Cocaina şi heroina combinate** (*speedball*) oferă utilizatorului atât un sentiment de putere, cât şi anestezierea durerii. Această combinaţie este valabilă pentru persoanele care se simt neajutorate în viaţă şi sunt copleşite de suferinţele emoţionale.

- **Marijuana** dă un sentiment de libertate şi de superficialitate. Utilizatorii ştiu, de obicei, că n-ar avea voie să-şi dea drumul, să se prostească şi să se distreze şi de aceea sunt, în general, inhibaţi când nu se află sub influenţa drogurilor. Motivele utilizării marijuanei pot fi: existenţa unor părinţi militanţi sau cusurgii, umilinţele din partea semenilor sau educaţia religioasă plină de constrângeri. Marijuana oferă o cale de depăşire a oprimărilor şi autocontrolului care creează inhibiţiile de comportament.

- **LSD-ul, peyotl, mescalina şi alte psihedelice** îi dau utilizatorului sentimentul de forţă intelectuală (revelaţiile abundă), combinat cu senzaţia că are o enormă capacitate creatoare. Cei care iau deseori psihedelice sunt cei care se simt într-un fel sau altul oprimaţi creator sau intelectual, eventual de către părinţii care au fost mult prea severi, extrem de cusurgii sau au fost oprimaţi creator şi/sau intelectual prin alegerile pe care le-au făcut în viaţă.

Acum, că aţi înţeles de ce personajul vostru ia un anumit drog, găsiţi o cale să vă folosiţi propriile experienţe de viaţă pentru a personaliza motivul pentru care personajul pe care trebuie să îl interpretaţi ia substanţa respectivă. Decideţi care este catalizatorul care ar putea produce nevoia de a consuma substanţa aleasă de personajul vostru. Cu alte cuvinte, descoperiţi declanşatorul. De exemplu:

- Dacă interpretaţi un cocainoman şi se întâmplă ceva tumultuos în scenă sau cineva tocmai a spus ceva care vă face să vă simţiţi mutilaţi, veţi apela la cocaină şi o veţi prefera ca modalitate de rezolvare a situaţiei şi de reintrare în posesia puterii.
- Sau dacă personajul celălalt vă aminteşte de perioada când aţi trecut printr-o grea încercare pentru că v-a murit cineva sau s-a petrecut vreo nenorocire în familia voastră pentru care să vă simţiţi vinovaţi. În acest caz, personajul şi-ar putea face o injecţie cu heroină sau ar putea înghiţi nişte narcotice pentru a bloca emoţiile care îl copleşesc.

Ocaziile în care dependenţii beau, prizează sau fumează sunt întotdeauna momente prin care *simt nevoia* să treacă. Asta înseamnă că le folosesc când trebuie să simtă — sau să nu simtă — o stare emoţională.

Chiar dacă interpretați un dependent care s-a vindecat, dacă substanța respectivă vă iese în cale, trebuie să reacționați ca și cum ar mai avea încă o influență asupra voastră. Așa cum știe orice dependent care a trecut prin procesul de dezintoxicare, chiar și atunci când sunteți complet treji, dorința pătimașă rămâne, iar atracția pe care o reprezintă drogul va rămâne prezentă pentru tot restul zilelor voastre. Indiferent ce ați interpreta — un dependent de droguri care s-a vindecat sau unul activ —, dacă vă aflați într-o scenă în care este disponibil drogul pe care îl preferă personajul vostru, folosiți atracția drogului. Raportați-vă la el în MONOLOGUL INTERIOR.

Formule comportamentale

După ce ați înțeles în profunzime *de ce* și *cum* folosește personajul vostru drogurile (și după ce i-ați descifrat și motivele personale pentru care le consumă), puteți folosi următoarele formule comportamentale pentru a da naștere senzațiilor organice asociate cu folosirea drogului.

- **Observația numărul 1:** Dacă veți folosi aceste formule, nu va trebui niciodată să consumați propriu-zis o anumită substanță pentru a simți felul în care v-ar putea afecta. *Și*, mai important, NICIODATĂ nu va trebui să folosiți sau să experimentați vreo substanță pentru a crea o interpretare realistă. Următoarele formule vor obține exact aceeași stare: sunt mai ieftine, nu o să vă simțiți mahmuri și nici nu vă asumați riscuri de sănătate.
- **Observația numărul 2:** Înainte de a face exercițiile pentru a vă simți turmentați sau drogați, este foarte important să analizați mai întâi textul, altfel scena va fi doar despre o intoxicare și vă veți lipsi personajul de OBIECTIVE și de complexitatea muncii interioare. Așadar, nu uitați: întâi faceți o analiză emoțională și activă a textului și apoi începeți exercițiul cu substanțele nocive.
- **Observația numărul 3:** NU CONDUCEȚI ȘI NU ACȚIONAȚI APARATURĂ DUPĂ EXECUTAREA ACESTOR EXERCIȚII. Nu glumesc, acest exercițiu chiar vă modifică felul în care gândiți și acționați și poate avea o influență gravă și nocivă asupra reacțiilor și acțiunilor voastre. Efectele durează între 10 și 15 minute.

Cum să vă simțiți turmentați

La beție, omul își pierde controlul asupra acțiunilor sale, ceea ce determină instinctul nostru de conservare să încerce să ne facă să părem treji atât în raport cu alții, cât și cu noi înșine. Mintea încearcă să compenseze problemele de

vedere, vorbirea împleticită sau proasta coordonare, ca să ne facă să ne simțim din nou treji și stăpâni pe situație. În esență, este vorba despre *nevoia noastră de a depăși pierderea facultăților ca să ne simțim și să părem treji cea care ne face să creăm comportamentul bețivului.*

Anumite părți ale corpului — ochii, limba sau picioarele — care sunt cel mai tare afectate de alcool vor fi afectate în mod diferit în funcție de individ. Dacă problemele pornesc de la vedere și ochii nu vă funcționează cum trebuie, firesc, vă veți concentra să depășiți această vedere nefocalizată. Dacă aveți probleme cu vorbitul și vi se împleticește limba, veți avea tendința să vă depășiți lipsa de coerență în vorbire. Dacă sunteți înclinați spre problemele fizice, atunci faptul că nu sunteți perfect stăpâni pe picioarele voastre va duce la încercarea de a depăși și de a compensa mișcările dezordonate.

Adesea cursanții mei nu știu ce fel de oameni sunt și atunci îi pun să încerce toate cele trei tipuri de exerciții. Chiar dacă folosiți numai un element corporal, dacă este cel corect, vă veți simți întreg trupul îmbătat. Veți afla care este mai potrivit după ce le încercați pe toate trei. Unul dintre ele vă va face să vă simțiți beți, iar celelalte, nu. Am descoperit că majoritatea oamenilor au probleme cu vederea, de aceea i-am rugat pe cursanții mei să încerce mai întâi formula *ochilor.* După, *limba* pare a fi al doilea exercițiu din punctul de vedere al eficienței. Cei care se bizuie pe capacitățile lor fizice vor găsi mult mai puține și atunci vor încerca la sfârșit *picioarele.*

Formule comportamentale pentru a vă simți turmentați

Ochii

1. Fără să vă concentrați asupra unui lucru în mod special, încețoșați-vă privirea. Nu vă uitați cruciș. Acoperiți-vă doar la întâmplare vederea.
2. Gândiți-vă la verbul „a se concentra" ca la un substantiv și puneți în spatele globilor oculari „concentrarea", apoi mișcați globul ocular (nu chiar prin glob, pentru că astfel o să vă concentrați). Gândiți-vă la concentrarea *în jurul* globului ocular până când în final iese la iveală. *În jurul* cetei, în jurul *globului* ochiului propriu-zis „focalizați" până aterizați în pupilă. „Focalizați-vă" *în jurul* globului de cel puțin de trei ori.
3. Acum mergeți câteva clipe de colo-colo și apoi relaxați-vă. Dacă elementul vizual funcționează la voi, ar trebui să vă simțiți beat fără să vă mai gândiți la asta.

Limba

1. Lăsați-vă limba să se odihnească în gură și încercați să simțiți că orice mușchi al limbii este inutil și gelatinos. Nu scoateți limba. Lăsați-o să se odihnească încercând să nu o folosiți. Ea va deveni doar un țesut moale.
2. Acum luați buzele și pronunțați exagerat cuvintele, încercând parcă să compensați faptul că limba e inutilă și moale, cu alte cuvinte, izolați mușchii buzelor în jurul limbii de nefolosit și încercați să le folosiți.
3. Faceți asta câteva minute și apoi relaxați-vă.

Picioarele

1. Stând în picioare, încercați să simțiți că toți mușchii dintr-un genunchi devin complet inutili, fără formă și gelatinoși, că abia puteți sta în picioare, pentru că mușchii s-au topit și în celălalt genunchi.
2. Urmează folosirea mușchilor din jurul genunchiului pentru a păși într-un fel care compensează lichefierea mușchilor genunchiului vostru. Continuați; mușchii genunchiului se simt ca făcuți din nămol, iar ceilalți din picior merg de la sine, compensând pentru mușchii genunchiului noroios.
3. Plimbați-vă puțin și apoi relaxați-vă.

Indiferent ce exerciții acționează asupra voastră, scopul este ca ele să afecteze eficient părți ale corpului vostru, astfel încât să nu mai funcționeze cum trebuie, iar voi să compensați pentru acest eșec. Odată ce identificați exercițiul care vă afectează cel mai tare și face să nu vă mai funcționeze o anumită parte a corpului înseamnă că v-ați găsit impulsul care vă va ajuta să vă simțiți turmentat și în restul corpului. Trebuie să vă simțiți foarte beat, să vă comportați ca un bețiv, pentru că sunteți beat, ceea ce va afecta toate intențiile și scopurile voastre. Compensați suplimentar și pentru acea parte din trup care nu mai funcționează. Lucrați acum cu psihologia comportamentului bețivului.

Odată ce ați pus în mișcare aceste senzații de amețeală care ar trebui să dureze câteva minute, puteți să vă relaxați. Astfel veți putea colora scena cu comportamentul unui bețiv, spre deosebire de situația în care ați interpreta-o ca și cum ar fi fost *doar despre* ce înseamnă să fii beat.

- **Observația numărul 4:** Nu faceți toate cele trei exerciții pentru starea de turmentare deodată. Specificitatea utilizării unei singure trăsături fizice va fi mai puternică în producerea unor adevărate sentimente de turmentare.
- **Observația numărul 5:** Este redundant, e drept, dar merită să fie repetat: faceți întâi analiza pe text și adăugați ulterior elementele beției. Starea în care te afli când ai băut prea mult ar trebui să fie un strat suplimentar și nu să se transforme într-o scenă în sine.

Formule pentru crearea senzației de drogare cu marijuana

1. Ca să vă simțiți extaziați după consumul de marijuana, începeți prin a crede că v-ar fi putut fi înlocuit creierul cu un glob mare plin cu vată de zahăr roz. Gândiți-vă la vata aceea pufoasă și rozalie, la dulceața ei, și veți constata că aerul răcește vata de zahăr și o transformă în turturi de zahăr.
2. Acum încercați *să vă gândiți și* să vedeți *prin* vata pufoasă și rozalie și zahărul călduț care începe să picure... Nu mai aveți creier — gândiți și vedeți prin filamentele roz, pufoase, din zahăr, un amestec de vată dulce... Creierul vostru nu

mai există, n-a mai rămas decât un vas mare cu vată de zahăr roz. Continuați *să gândiți* și să *vedeți* prin vata pufoasă și roz cu zahărul care se scurge ușor... Nu mai aveți creier și vă simțiți atât de bine... Continuați să gândiți și să găsiți o cale de a vedea prin masa asta de vată roz, pufoasă, amestecată și dulceagă...

3. Acum uitați de tot și începeți scena.

Crearea senzației de drogare cu heroină

Drogarea cu heroină vă face să vă simțiți euforici, în așa fel încât atunci când vă confruntați cu o problemă sau un obstacol, problema sau obstacolul să înceteze să mai existe — consumul de heroină făcând, pare-se, ca neajunsurile și dificultățile să dispară. Viața e frumoasă când ești în apogeul drogării și o să aveți impresia că puteți depăși momentul, acesta probabil că și e unul dintre motivele pentru care dependența de heroină are gradul cel mai sporit de nevindecare.

Formule pentru crearea senzației de drogare cu heroină

1. Începeți prin a gândi că v-a fost înlocuit creierul cu un vas mare de vată de zahăr roz. Gândiți-vă cât de pufoasă, de roz, dar și de dulce este și, mai ales, cum vântul cu adierea sa transformă vata de zahăr în turțuri minusculi. Acum încercați *să gândiți* și să priviți prin rozaliul pufos si zahărul încălzit care curge... Creierul vostru nu mai există — *gândiți* și *vedeți* prin vata pufoasă și roz cu zahărul care se scurge ușor... Nu mai aveți creier și vă simțiți atât de bine... Continuați să gândiți și să găsiți o cale de a vedea prin masa aceasta de vată roz, pufoasă, amestecată și dulceagă...

2. Apoi creați-vă un sentiment de greață în stomac — gândiți-vă la ce ați mâncat mai de curând și simțiți cum v-a căzut greu la stomac.

3. Apoi alegeți un punct de intrare (unde un ac hipodermic să injecteze heroină) — cel mai bine e la plica brațului, de unde vi se lua sânge, și începeți de acolo.

4. Apoi gândiți-vă la *„lichida căldură, liniștea, iubirea, puterea"* și imaginați-vă că v-au intrat în vene. Simțiți cum *„lichida căldură, liniștea, iubirea, puterea"* vă alunecă ușor prin vene... dincolo de umeri... simțiți călătoria confortabilă însoțită de *„lichida căldură, liniștea, iubirea, puterea"*, undeva în gât și de acolo până la bărbie, până la buze și apoi cum *„lichida căldură, liniștea, iubirea, puterea"* s-au așezat și v-au cuprins buzele cu totul — simțiți pentru o clipă.... senzualitatea, ardoarea care vă cuprinde buzele cu *„lichida căldură, liniștea, iubirea, puterea"*... Apoi simțiți *„lichida căldură, liniștea, iubirea, puterea"* cum urcă pe față, spre nas și ochi și simțiți *„lichida căldură, liniștea, iubirea, puterea"* care vă congestionează ochii și pleoapele — simțiți că pentru o clipă tânjiți după plăcere în vreme ce ea vă invadează

globul ocular şi pleoapele. Apoi luaţi *„lichida căldură, liniştea, iubirea, puterea"* şi coborâţi-le pe faţă, pe gât şi pe piept până ajunge la sfârcuri şi lăsaţi *„lichida căldură, liniştea, iubirea, puterea"* să vă cuprindă sfârcurile, să simţiţi cum se umflă de căldura senzuală a *„lichidei călduri, liniştii, iubirii, puterii"*. Simţiţi asta o clipă, apoi luaţi *„lichida căldură, liniştea, iubirea, puterea"* şi aduceţi-le pe torsul vostru, apoi coborâţi-le spre stomac până la zona genitală şi apoi lăsaţi *„lichida căldură, liniştea, iubirea, puterea"* să cuprindă zona. Simţiţi căldura care umple zona de senzualitate. Simţiţi-o pentru o clipă şi luaţi *„lichida căldură, liniştea, iubirea, puterea"* şi străbateţi cu ele venele voastre, picioarele, genunchii, labele până în vârful degetelor.

5. Apoi încercaţi să deschideţi ochii, ridicând uşor pleoapele (acest lucru va crea senzaţia prezenţei unui drogat).
6. Relaxaţi-vă.

Experimentaţi organic sentimentul de izolare dat de heroină

Înainte de a trăi simptomele de izolare (aşa-numitul sentiment „jones") care apar în urma consumului de heroină, trebuie să experimentaţi starea de drogare cu heroină. Acest lucru se întâmplă când drogarea începe să dispară treptat şi intră în sistem o greaţă profundă pe care trebuie să o stăviliţi ca să vă simţiţi din nou bine. Începeţi cu exerciţiul pentru heroină şi continuaţi din acel punct.

Formula pentru obţinerea sentimentului de izolare produs de consumul de heroină

1. Faceţi exerciţiul pentru heroină (vedeţi formula anterioară).
2. Apoi luaţi nişte gândaci minusculi, reci ca gheaţa.... o întreagă cohortă de gândăcei minusculi şi ca de gheaţă care vă sar în ceafă şi în podul palmei şi mişună pe spatele braţului. Mii de insecte ascuţite, reci, târâtoare, cu antene şi picioare care se îmbulzesc pe gâtul vostru, în podul palmei şi pe braţe.
3. Adăugaţi greaţa pe care deja aţi creat-o şi daţi impresia că sunteţi pe cale să vărsaţi. Simţiţi bucăţile de alimente doar pe jumătate digerate cum încep să se agite, să se învârtească şi să vă atace stomacul. Simţiţi gustul acru care vă vine pe gât şi zace apoi cu gust de putregai pe limbă.
4. Relaxaţi-vă.

Crearea senzației de drogare cu cocaină și cristale de metedrină

Cocaina îi dă utilizatorului sentimentul că fiecare gând este o revelație plină de entuziasm, de nestăpânit și imposibil de oprit. Mai mult, apare ca un gând ce trebuie rostit cu glas tare. Revelațiile pot fi extraordinare și extrem de pozitive, dar și extraordinar de intense și de negative, cauzând o paranoie profundă. Utilizatorul de cocaină nu cunoaște subtilitățile — descoperirea este monumentală, mânia e ca un vulcan, ura de sine enormă, iar forța pare una herculeană. Există mult MONOLOG INTERIOR atunci când iei cocaină. Fiecare mișcare, fiecare cuvânt spus de cealaltă persoană merită mai multe interpretări — la urma urmei, aceasta este baza pentru paranoia, iar paranoia este parte integrantă a experienței de drogare cu cocaină și cristale de metedrină.

Formule pentru crearea senzației de drogare cu cocaină și cristale de metedrină:

1. Începeți prin a gândi că v-a fost înlocuit creierul cu un vas mare de vată de zahăr roz. Gândiți-vă cât de pufoasă e și cât de roz, dar și cât de dulce și mai ales cum vântul cu adierea sa transformă vata de zahăr în turțuri minusculi. Acum încercați *să gândiți* și *să priviți* prin rozaliul pufos și zahărul încălzit care curge... Creierul vostru nu mai există — *gândiți* și *priviți* prin vata pufoasă și roz cu zahărul care se scurge ușor... Nu mai aveți creier și vă simțiți atât de bine... Continuați să gândiți și să găsiți o cale de a vedea prin masa aceasta de vată roz, pufoasă, amestecată și dulceagă...
2. Și acum puneți mii de păianjeni minusculi pe ceafă și pe mâini, simțind cum piciorușele lor vă înțeapă ca niște ace, dansând și zbânțuindu-se pe ceafă și în podul palmei.
3. Înțelegeți că tot ceea ce spuneți cu glas tare este o revelație.
4. Relaxați-vă.

Combinația heroină și cocaină (supranumită *speedball*)

O persoană care folosește heroina și cocaina în același timp e cineva care are nevoie de un calmant al durerilor, dar și de un sentiment de putere. Când încercați să retrăiți acest comportament trebuie mai întâi să urmați formula de realizare a senzației de drogare cu heroină și mai apoi pe aceea de drogare cu cocaină. Astfel veți reflecta modul prin care aceste două droguri vă afectează corpul.

Formula pentru crearea senzației de drogare cu heroină și cocaină (*speedball*)

1. Începeți cu exercițiul pentru crearea senzației organice de drogare cu heroină. Gândiți-vă că v-a fost înlocuit creierul cu un vas mare de vată de zahăr roz. Gândiți-vă cât de pufoasă e și cât de roz, dar și cât de dulce și mai ales cum vântul cu adierea sa transformă vata de zahăr în țurțuri minusculi. Acum încercați să gândiți și să priviți prin rozaliul pufos și zahărul încălzit care curge... Creierul vostru nu mai există — *gândiți* și *vedeți* prin vata pufoasă și roz cu zahărul care se scurge ușor... Nu mai aveți creier și vă simțiți atât de bine... Continuați *să gândiți* și să găsiți o cale de a vedea prin masa aceasta de vată roz, pufoasă, amestecată și dulceagă... Apoi creați-vă un sentiment de greață în stomac, gândiți-vă la ce ați mâncat cel mai recent și simțiți cum se frământă totul în stomac. Apoi alegeți un punct de intrare (unde un ac hipodermic să injecteze heroină) — cel mai bine e la plica brațului, de unde vi se ia sânge, și începeți de acolo. Apoi gândiți-vă la *„lichida căldură, liniștea, iubirea, puterea"* și imaginați-vă că v-a intrat în vene. Simțiți cum *„lichida căldură, liniștea, iubirea, puterea"* vă alunecă ușor prin vene... dincolo de umeri... simțiți călătoria confortabilă însoțită de *„lichida căldură, liniștea, iubirea, puterea"*, undeva în gât și de acolo până la bărbie, până la buze și apoi cum *„lichida căldură, liniștea, iubirea, puterea"* s-au așezat și v-au cuprins buzele cu totul — simțiți pentru o clipă senzualitatea, ardoarea care vă cuprind buzele cu *„lichida căldură, liniștea, iubirea, puterea"*... Apoi simțiți *„lichida căldură, liniștea, iubirea, puterea"* cum urcă pe față, spre nas și ochi și simțiți *„lichida căldură, liniștea, iubirea, puterea"* care vă congestionează ochii și pleoapele — simțiți că pentru o clipă tânjiți după plăcere în vreme ce ea vă invadează globul ocular și pleoapele. Apoi luați *„lichida căldură, liniștea, iubirea, puterea"* și coborâți-le pe față, pe gât și pe piept până ajunge la sfârcuri și lăsați *„lichida căldură, liniștea, iubirea, puterea"* să vă cuprindă sfârcurile, să simțiți cum se umflă de căldura senzuală a *„lichidei călduri, liniștii, iubirii, puterii"*. Simțiți asta o clipă apoi luați *„lichida căldură, liniștea, iubirea, puterea"* și aduceți-le pe torsul vostru, apoi coborâți-le spre stomac și până la zona genitală și apoi lăsați *„lichida căldură, liniștea, iubirea, puterea"* să cuprindă zona. Simțiți căldura care umple zona de senzualitate. Simțiți-o pentru o clipă și luați *„lichida căldură, liniștea, iubirea, puterea"* și străbateți cu ele venele voastre, picioarele, genunchii, labele până în vârful degetelor.

   Apoi încercați să deschideți ochii ridicând ușor pleoapele.
2. Adăugați acum senzațiile care însoțesc drogarea cu cocaină: puneți mii de păianjeni minusculi pe ceafă și pe mâini, și încercați să simțiți cum piciorușele lor vă înțeapă ca niște ace, dansând și zbânțuindu-se pe ceafă și în podul palmei.
3. Relaxați-vă.

LSD-ul, peyotl, mescalina şi alte psihedelice

Deoarece aceia care iau psihedelice simt că le este oprimată creativitatea şi intelectul, trebuie să stabiliţi o nevoie personală şi actuală de a fi creator. Gândiţi-vă la acea perioadă din viaţa voastră care a fost călâie, lipsită de evenimente şi de inspiraţie. Descrierea corectă ar fi că simţiţi că vă târâţi, că aveţi senzaţia că aţi fost prinşi, încorsetaţi de reguli şi monotonie. Aduceţi culoare, lumină şi inspiraţie revelatoare în acest peisaj.

Formula pentru crearea senzaţiei de drogare cu substanţe psihedelice

1. Începeţi prin a gândi că v-a fost înlocuit creierul cu un vas mare de vată de zahăr roz. Gândiţi-vă cât de pufoasă e şi cât de roz, dar şi cât de dulce şi mai ales cum vântul cu adierea sa transformă vata de zahăr în ţurţuri minusculi. Acum încercaţi să gândiţi şi să priviţi prin rozaliul pufos şi zahărul încălzit care curge... Creierul vostru nu mai există — *gândiţi* şi *vedeţi* prin vata pufoasă şi roz cu zahărul care se scurge uşor... Nu mai aveţi creier şi vă simţiţi atât de bine... Continuaţi *să gândiţi* şi să găsiţi o cale de a vedea prin masa aceasta de vată roz, pufoasă, amestecată şi dulceagă...
2. Uitaţi-vă acum în podul palmei, observaţi cu atenţie ridurile şi diversele culori de acolo, exploraţi rozul, albastrul şi verdele venelor, galbenul, maroniul şi petele roşcate ale pigmenţilor pielii voastre, şi violetul acolo unde este mai puternică amprenta, minunaţi-vă de încâlciturile şi detaliile unei mâini care pare atât de simplă.
3. Acum ridicaţi privirea de la mână şi observaţi detaliile infinite ale unui obiect din jurul vostru. Analizaţi-i textura, diversele culori, calitatea suprafeţei şi minunaţi-vă de incredibila capacitate de a stabili un scop zdrobitor. Examinaţi un prăjitor de pâine. Prăjitorul este argintiu cu margini negre şi lustruit. Observaţi cât de bine străluceşte în unele puncte şi cât de şters este în altele. Cercetaţi-l în interior şi observaţi spaţiile goale şi firele încurcate, dar, mai ales, faptul că aceste sârmuliţe sunt acum reci, acum fierbinţi, acum cenuşii, acum roşii ca focul numai în câteva secunde. În vreme ce vă uitaţi fix spre prăjitorul de pâine, minunaţi-vă de schimbările din alb în maroniu şi uneori chiar în negru în doar câteva clipe. „Cum de-or fi ştiind să facă toate astea?!"
4. Relaxaţi-vă! Începeţi scena şi în vreme ce o interpretaţi, continuaţi să scoateţi în evidenţă anumite lucruri specifice, să examinaţi şi să exploraţi în amănunt, plini de fascinaţie. În această ecuaţie trebuie să intre chipul celuilalt actor în vreme ce îi vorbiţi.

Ritualul drogatului

În afară de starea de exaltare, pentru drogați există și un ritual al consumului de droguri. Un fel de preludiu al orgasmului. Ca și preludiul, ritualul face parte integrantă din act, fiind folosit ca o cheie a dependenței. Să urmărim câteva mostre de ritualuri ale consumatorilor de droguri.

- **Cocaina:** este sunat traficantul. Se toarnă substanța pe o suprafață lustruită, se gustă, se taie cu o carte de credit sau cu o lamă de aparat de ras, niște linii fine. Se inhalează cu un instrument special — o bancnotă de 1 dolar, o unghie de la mâna dreaptă și o lingură.
- **Heroina:** se cântărește heroina, se umple lingura, se toarnă cantitatea exactă de apă în lingură, se încălzește heroina cu bricheta preferată. Se pune o bucățică de vată în heroină, se umple seringa, se prinde brațul cu o curea sau un garou, se găsește vena cea bună, se plesnește și se prinde vena. Se injectează.
- **Alcoolul:** întâi se identifică alcoolul care vă place. Berea, vinul, votca, ginul, whiskyul. Majoritatea alcoolicilor preferă un singur tip de alcool. Merg într-un anume loc, un bar, o speluncă sau un loc unde să țină și să ascundă alcoolul preferat. Alcoolicul comandă băutura într-un anumit fel și verifică să vadă cât a mai rămas. Analizează câte pahare mai poate bea. Pregătește băutura sau o cere de fiecare dată *la fel*. Accesoriile trebuie să fie foarte precise. De exemplu: vă pregătiți paharul întotdeauna cu trei cuburi de gheață, cu două măsline, un pic de apă, un arpagic pentru cocteil, ceva mai mare, un sfert de lămâie verde, suc de portocale fără zahăr sau o umbrelută roz. Paharul trebuie umplut până la un anumit nivel. Se dă pe gât.
- **Marijuana:** se deschide pungulița de plastic, se vâră nasul în pungliță, se adulmecă mirosul de lemn și mirodenii, așa, de poftă. Se scoate nasul din pungliță și se răsucește o țigară. Pentru marijuana se alege pipa preferată sau un bong, sau foița de țigară. Se răsucește o țigară care se umple cu marijuana și apoi se bagă în bong. Se duce gura la țeavă, se aprinde cu bricheta preferată, se trage în piept.
- **Pastilele:** se merge în locul sau ascunzătoarea preferată. Se scoate capacul recipientului în care sunt pastilele, se numără câte au mai rămas pentru a socoti de câte ori te mai poți droga cu ce ai în recipient. Se bagă în gură și se înghite.

Drogurile și alcoolul îi permit utilizatorului să nu mai simtă durerea și să dețină puterea, cel puțin cât se află sub influența drogurilor de maximă eficiență. Când sentimentul de bine începe să dispară, utilizatorul umblă după droguri ca să se simtă iar bine. Actorul care interpretează un asemenea rol de consumator de substanțe nocive ar trebui să nu uite acest lucru — când iese la iveală un sentiment de neputință se poate rezolva prizând, injectând, bând, ingerând sau

fumând altceva. Nevoia împreună cu ritualul trebuie să devină FAPTE de-a lungul întregii scene sau povești.

Crearea unei personalități dependente de droguri

Dincolo de nevoia emoțională a utilizării și de îndrăgirea ritualului, dependenții se simt foarte în siguranță în momentul în care umblă cu substanța a cărei victimă sunt. Asta pentru că ei știu că în mod sigur substanța respectivă le dă putere și forță când au mai mare nevoie. Oamenii sunt nesiguri pe ei, întâmplările sunt imprevizibile, singurul lucru pe care poate conta drogatul, iar și iar, este substanța pe care și-a ales-o și care îi dă o stare de bine de care are nevoie cu disperare.

Formula pentru crearea personalității unui dependent de droguri

1. Luați sticla de alcool (cutia cu pastile, punguliță cu praf, mâncarea nesănătoasă și în cantități mari sau orice altă substanță de care este dependent personajul vostru) și lipiți-o de obraz, închizând ochii.
2. Simțiți o liniște, o putere, o căldură, o senzație de bine și iubirea care emană din recipientul respectiv și turnați-le în inimă și suflet.
3. Luați SUBSTITUTUL pentru substanța de care sunteți dependenți (de exemplu: ceaiul sau apa înlocuiesc alcoolul), turnați-l în recipient și apoi dați-l pe gât, lăsând lichidul să zăbovească puțin pe limbă, ca să simțiți *liniștea, puterea, căldura, senzația de bine și iubirea,* apoi înghițiți.
   - Dacă e vorba de alimente, mestecați-le încet ca să simțiți *liniștea, puterea, căldura, senzația de bine și iubirea* în timp ce gustați și savurați mâncarea nesănătoasă și în cantități mari a personajului. Apoi înghițiți.
   - Dacă sunt pastile (înlocuiți-le cu dropsuri, vitamine, bomboane de mentă etc., orice merge), scuturați pastila în gură, lăsați-o acolo și veți simți *liniștea, puterea, căldura, senzația de bine și iubirea.* Apoi înghițiți.
   - Dacă este vorba despre cocaină (folosiți un substitut cum ar fi laptele praf etc.), prizați-o și veți simți *liniștea, puterea, căldura, senzația de bine și iubirea* în vreme ce SUBSTITUTUL de substanță vă alunecă ușor pe gât.
   - Dacă este vorba despre marijuana (folosiți tutun sau plante medicinale), trageți un fum și veți simți *liniștea, puterea, căldura, senzația de bine și iubirea* din fumul care vă invadează gura și plămânii.

Asemenea unui dependent, veți descoperi după acest exercițiu că veți dori să ingerați aceste substanțe ori de câte ori se declanșează un sentiment de anxietate, de teamă, de agitație, de confruntare sau de banalitate a unei situații. Veți simți organic nevoia să apelați la dependența voastră ca să vă adaptați și să

reacționați la declanșatoarele emoționale specifice care provin din textul scris, fiindcă așa se întâmplă cu adevărații dependenți și nicidecum așa cum mulți actori portretizează dependentul care din când în când mai ia câte o substanță pe măsură ce scena merge mai departe.

Resimțirea unei stări de anestezie

La începutul anesteziei sau după aceasta, aveți un sentiment ciudat — vederea vă este distorsionată, mintea vă e confuză, vă simțiți dezechilibrați, fără pic de echilibru. În multe cazuri se poate să fie efectul medicamentelor care creează un fel de ceață, numai că nu mai este vorba de droguri. Pentru a trăi această experiență senzorială faceți următorii pași.

Formula pentru simțirea influenței anesteziei

1. Înlocuiți creierul cu o bucată mare de vată cenușie.
2. Imaginați-vă vata, care este deasă și plumburie. Încercați să vedeți și să gândiți printre firele groase din bumbac, noduroase și cenușii. Nu mai aveți creier, ci doar o bucată deasă de vată gri-închis care se extinde în fiecare centimetru din scăfârlia voastră. Foarte puțină lumină este filtrată printre firele plumburii. Continuați să încercați să vedeți și să gândiți prin masa fibroasă, cenușie și pufoasă.
3. Creați-vă o senzație de greață imaginându-vă o hrană semidigerată pe care ați mâncat-o ultima dată, care se învârtește în stomacul vostru. Simțiți cum se întețește greața în stomac, urcă pe piept și are un gust acrișor, miroase a stătut, această hrană semilichefiată care lasă o senzație de greață.
4. Relaxați-vă.

Capitolul XIV

Crearea atracției sexuale

Parte esențială a oricărei interpretări

Să urmărești actorii care ar trebui să se iubească, dar între care nu există o căldură firească este o experiență plicticoasă și nesatisfăcătoare. Publicul se alege cu ceea ce îl hrăniți. Dacă nu există atracție între voi și celălalt actor, publicul nu va mai simți nevoia de a se implica în povestea voastră după modelul relației dintre voi și partenerul de scenă. Pe de altă parte, dacă există o legătură palpabilă între voi și partener, vor prinde rădăcini niște relații de prosperitate și supraviețuire care fac povestea palpitantă și interactivă. Factorul alchimie sau atracția sexuală poate adesea determina reușita sau eșecul unui film, al unei piese de teatru sau a unui serial TV.

Crearea alchimiei nu trebuie lăsată la întâmplare. Există căi de a o declanșa analizând motivele apariției alchimiei în viața reală și apoi învățând să o recreați în interpretarea voastră.

Atracția provine dintr-o legătură profundă între doi oameni. Mulți presupun că ea provine dintr-o legătură sexuală simplistă, dar sexul fără o conectare emoțională nu este o experiență satisfăcătoare și nici una care să împlinească. Pentru a crea alchimia trebuie să aveți amândoi afinități emoționale și sexuale.

Este important să recunoaștem că alchimia poate fi mai profundă decât o simplă atracție sexuală și poate deveni captivantă.

Conexiunea emoțională este acea parte care îi face pe oameni să se îndrăgostească sau să fie prieteni care să sară la greu și nicidecum doi oameni cărora le place culoarea roșu și să meargă la schi. Această intensitate sporită provine din ceea ce numim o *standardizare a suferinței*. Asta înseamnă că ambele persoane au trecut prin experiențe emoționale dureroase similare care i-au impresionat și la care au reacționat de o manieră primitivă, dar similară. Dacă vă veți analiza propria poveste cu amanți și prieteni, veți constata că traumele voastre sau reacțiile la traume sunt comparabile. De exemplu:

- Amândoi ați devenit dependenți din pricina unui trecut tulburător.
- Amândoi v-ați înșelat foștii parteneri.
- Amândoi ați trecut prin trista experiență a divorțului unuia dintre părinți.
- Amândoi ați trecut pe lângă spectrul amenințării cu o boală gravă.
- Amândoi aveți aceleași nesiguranțe din pricina experiențelor similare din copilărie, n-ați arătat destul de bine, n-ați fost destul de inteligent sau destul de puternic.
- Amândoi aveți un handicap fizic.
- Amândoi aveți un alcoolic în preajmă (indiferent de băutură), tată sau mamă.
- Amândoi aveți o mamă sau un tată exagerat de protector.
- Amândoi ați folosit același mod de operare pentru a supraviețui adversităților.

Odată ce ați găsit o suferință comună, veți putea stabili o legătură profundă cu sinele delicat și fragil al celuilalt actor. Acum sunteți stăpân pe acea parte a sufletului său cu care se luptă și pe care încearcă să o ascundă și să o protejeze. Această legătură — capacitatea de a înțelege, de a proteja și de a se raporta la celălalt actor dintr-o sursă similară vă va apropia mai mult decât v-ați putea imagina. De fapt, acestea sunt principiile iubirii. Puteți obține atracția autentică pentru că vă veți identifica printr-o empatie profundă cu cealaltă persoană. Practic, veți ajunge să comunicați, ceea ce va conferi interpretărilor voastre realism.

Formula pentru crearea unei legături emoționale

Pur și simplu gândiți-vă la trauma sau nesiguranța care vă definește și sesizați suferința, tristețea și mânia în ochii celuilalt actor care a trăit același lucru. Acest lucru se poate face oriunde îl vedeți pe celălalt — la fardat, pe un scaun, citind, așteptând să se filmeze —, pentru că îl priviți pe ascuns.

Alchimia emoțională este sporită și capătă complexitate atunci când este combinată cu atracția sexuală. Adăugarea unei conotații sexuale în ecuația respectivă este esențială pentru a produce alchimia. De obicei, există o undă de sexualitate inerentă care infuzează toate relațiile de iubire. Acest lucru este clar în relațiile cu amantul, dar este la fel de valabil și între prieteni, ba chiar și într-o familie.

Freud, părintele psihologiei, susține că există o sexualitate înnăscută până și în relațiile dintre mamă și fiu, tată și fiică sau între frați. Trăirile sexuale sunt reprimate și, de obicei, rămân în subconștient, dar există. Ca actor trebuie să aduceți această informație din subconștient în conștient și să folosiți orice e nevoie ca să recreați o ființă care trăiește, respiră, care este, așadar, din carne și oase. Fără o legătură primară creată de sexualitate, veți ignora un sentiment uman fundamental. Într-o bună zi nu va mai fi doar judecat, ci folosit pentru a completa personajul vostru, precum și importantele sale relații.

Când se creează atracţia sexuală, trebuie să îl folosiţi pe celălalt actor, nu o SUBSTITUIRE.

Sexualitatea presupune o intimitate fizică, iar SUBSTITUIREA este utilizată doar ca să creeze un trecut emoţional.

Formula pentru crearea unei legături de natură sexuală

Începeţi prin a fabula sexual în legătură cu celălalt actor. Imaginaţi-vă fanteziile cele mai periculoase şi mai uimitoare atunci când includeţi actorul în scenariul sexual. Motivul pentru care nu se foloseşte sexul generic este că fantezia funcţionează pentru că sexualitatea include pericolul şi caracterul de interdicţie care sunt inerent mai erotice. Acest lucru transcende orientările sexuale obişnuite sau *gay* pentru că devine parte a interzisului şi deci se ajunge la o relaţie carnală şi mai puternică.

Puteţi face acest lucru singur sau (în secret) în faţa celuilalt actor. Nu strică să aveţi fantezii de mai multe ori, deci faceţi-o singur *şi* în faţa celuilalt actor. După ce veţi reuşi asta, celălalt actor va reacţiona categoric şi nu se ştie de ce, se va stabili o legătură nouă. Partenerul nu va şti ce fantetii sexuale aveţi, dar se stabileşte o apropiere inexplicabilă care se mai numeşte şi alchimie.

Am pregătit-o pe o câştigătoare a premiului Oscar pentru un film în care îşi cunoştea partenerul şi orientarea sa sexuală şi pe care l-a displăcut din prima clipă (şi el pe ea). Folosind „formula pentru crearea alchimiei emoţionale şi sexuale", s-a ajuns la o eficienţă pe care au fructificat-o în aventurile din viaţa reală, iar tabloidele au scris că trăiau o mare poveste de iubire, ceea ce fireşte că nu era cazul.

Formula pentru crearea unei alchimii emoţionale şi sexuale

1. Identificaţi trauma şi/sau nesiguranţa care vă definesc.
2. Uitaţi-vă în ochii celuilalt actor şi încercaţi să vedeţi suferinţa, tristeţea sau mânia similară cu a voastră. Legaţi acest lucru la aceeaşi traumă suferită şi spuneţi-i în gând celuilalt actor: „Tu chiar mă înţelegi, pentru că ştii ce înseamnă (şi aici completaţi cu trauma personală)". Fiţi foarte la obiect, aşa se va stabili o legătură profundă pe care să o înţeleagă întru totul celălalt şi să vă priceapă ca nimeni altul.
3. Creaţi-vă fantezii cu celălalt actor pornind de la cele mai perverse dintr-un scenariu sexual.
4. Relaxaţi-vă.

Puteți folosi acest exercițiu ca să creați alchimia necesară în interpretarea următoarelor tipuri de relații:

- prietenii;
- relații între membrii familiei extinse (veri, părinți sau frați vitregi, mătuși, unchi și altele);
- relații la locul de muncă;
- relații de iubire;
- parteneriatul matrimonial.

Acest exercițiu nu funcționează doar în timpul interpretării, ci îl puteți încerca și în viața reală, cu oricine vă iese în cale. Casierul de la supermarket sau o ființă senzuală pe care ați întâlnit-o la o petrecere, un potențial angajator în timpul unei probe pentru un job — veți descoperi imediat alchimia cu persoana respectivă și aceasta va simți același lucru. Durează doar câteva secunde și veți sesiza o schimbare imediată în modul în care se raportează la voi cealaltă persoană. Partea amuzantă e subtilitatea prin care se stabilește legătura, nimeni neștiind prea bine de ce.

Crearea alchimiei la proba de angajare

Acest exercițiu se poate face în timpul unei audiții. În ciuda a ceea ce cred actorii, directorii de casting, producătorii și regizorii sunt ființe umane și vor reacționa ca atare. Dacă o să vă simpatizeze, o să simtă acea atracție în ceea ce vă privește, o să vă vrea în prejmă, ceea ce înseamnă că ați luat proba de casting (desigur, trebuie adăugată acestei ecuații și o lectură de text adecvată).

Formula pentru crearea unei alchimii emoționale în timpul unei probe de casting

1. Sesizați în privirea directorului de casting (a producătorului, a regizorului și a celorlalți) o suferință, o tristețe și o mânie care provin dintr-o traumă similară cu a voastră. Înțelegeți-o și identificați-vă cu ea.
2. Creați-vă fantezii sexuale cu persoana din fața voastră (dintre cele mai sofisticate și mai irezistibile).
3. Relaxați-vă.

Toate acestea trebuie să dureze mai puțin de treizeci de secunde. Faceți exercițiul cu persoana cu care faceți lectura înainte să începeți să citiți. Exercițiul vă ajută să construiți alchimia necesară și intimitatea care este o componentă atât de importantă în construirea rolului (aceasta se adaugă analizei de text — și nu o înlocuiește).

Capitolul XV

Interpretarea criminalului în serie

Indiferent cât de necruțătoare este o persoană,
întotdeauna există un motiv.

Când cineva ajunge criminal în serie este de obicei o reacție la o agresiune fizică, emoțională și/sau sexuală extrem de violentă, îndurată în copilărie. Copilul este neajutorat și nu poate reacționa la agresiune din motive fizice (este încă mic), celălalt deține controlul și reprezintă autoritatea și, în plus, copilul depinde de agresor, din punct de vedere financiar, dar și ca locuință și susținere. Când devine însă adult, se poate răzbuna pe agresor. Nu există putere mai mare a unui om decât să decidă în chestiuni de viață și de moarte. Aproape întotdeauna victimele criminalului în serie îl simbolizează pe agresorul inițial. Când un ucigaș își omoară victimele, simte că în sfârșit și-a recăpătat puterea de la persoana care i-o luase. Ființa ucisă nu este agresorul propriu-zis, iar puterea dobândită este temporară, pentru că ușurarea este trecătoare, criminalul în serie, asemenea drogatului, urmărește să obțină din nou plăcerea ucigând iar. Omorurile lui sau ale ei devin esențiale în menținerea senzației că deține controlul și puterea. Astfel, o serie de crime sunt comise și se ajunge la un criminal în serie.

Un caz celebru este oribilul criminal în serie Ed Kemper.

Pe măsură ce creștea, Ed a fost terorizat de mama lui, ea îl acuza că și-ar fi agresat surioara și a vrut să violeze niște studente din campusul universitar. Ea îl agresează verbal și îl încuie într-o pivniță umedă, sufocantă, fără geamuri, în întuneric, unde este plin de tot felul de gândaci și viermi, cu ideea de a nu mai face rău nimănui. Toate acestea pentru niște delicte pe care nu le comisese. Când Ed a ajuns suficient de mare, ce credeți că a făcut?

A violat și a ucis. Pe cine? Da! Chiar pe studentele din pricina cărora mama lui îl încuiase pe nedrept și îl pedepsise. Cine a fost prima victimă? Mama lui! Ed a omorât-o în bătaie cu un ciocan. I-a tăiat capul, i-a extras cu grijă laringele, acea parte a trupului care îi dădea mamei posibilitatea să își acuze cu violență fiul, admonestându-l plină de ură. Apoi Ed a avut o relație sexuală cu capul desprins de trup al mamei. În felul acesta a pedepsit-o sexual, echivalentul pedepsei pentru niște delicte sexuale pe care pe atunci încă nu le săvârșise.

Trebuie să fiți conștienți de felul în care ucide personajul vostru, pentru că există o simbolistică logică și ea corespunde agresiunilor la care a fost supus în copilărie criminalul.

. Cel mai adesea sexualitatea joacă un rol-cheie în modul de operare al criminalilor în serie. De ce? Pentru că omorul și sexul presupun putere. Pentru un ucigaș crima este un afrodiziac.

Pentru majoritatea criminalilor chiar dacă nu există realmente sex, crima presupune o simulare sexuală, ei se excită într-atât încât adesea se ajunge chiar la orgasm.

Când interpretați rolul unui criminal în serie, omorul poate fi comparat cu seducția, și trebuie jucat ca atare.

Un alt aspect al criminalului în serie este faptul că el nu doar ucide când vine în contact cu victima, ci, asemenea jocului de-a șoarecele și pisica, intervine bucuria vânătorii — ca să spunem așa, se joacă mai întâi cu „mâncarea" — înainte să săvârșească omorul. Aceasta îi oferă ucigașului o putere suplimentară atunci când își vede victima chinuindu-se și implorând.

Criminalul în serie spune și face lucruri în raport cu victima, astfel încât comportamentul să fie similar cu al agresorului. În felul acesta el își justifică omorul, fiindcă în mintea sa victima își merită soarta.

Există o evoluție emoțională uimitoare, dar și trăsături copilărești la un criminal în serie.

Traumele criminalilor sunt uneori atât de grave, încât dezvoltarea lor este blocată și ei rămân imaturi emoțional. Adulții au o gândire logică și de aceea supraviețuiesc emoțional dilemelor. Un criminal în serie nu înțelege asta și, asemenea unui copil, se comportă imatur, refuzând să se gândească la repercusiunile actelor sale.

În ce fel se poate stabili, așadar, o legătură între un criminal și o persoană rațională, un matur ca dumneavoastră?

Orice interpretare presupune să luați o frântură din personalitatea voastră și să o transformați într-un tot pentru a putea da viață personajului.

Fiecare dintre noi are instincte criminale, mai devreme sau mai târziu în viață, dar puțini reacționează în funcție de ele. Trebuie să vă analizați viața și momentele când ați avut aceste instincte criminale. Ce le-a făcut să apară? În lumea miraculoasă a actoriei, pentru prima dată aveți posibilitatea de a face o alegere luând pe cineva din viața reală, el putând să fie un individ real care v-a agresat oribil, de preferință cineva din copilărie, dar poate fi și un agresor din existența prezentă pe care să-l ucideți simbolic în interpretare.

SUBSTITUIREA simbolică pentru victime își poate avea rădăcina în copilărie, deci trebuie folosit cineva care:

- v-a abandonat când erați copil;
- v-a agresat sexual sau v-a violat;
- v-a traumatizat emoțional și/sau fizic;
- nu v-a apărat de cineva care vă agresa emoțional, sexual sau fizic;
- v-a umilit în stil mare.

Din viața adultă rămâne abordarea unei persoane care:

- v-a furat un partener de viață;
- v-a dat în judecată din răutate;
- a jignit oribil pe cineva care vă este drag;
- v-a agresat;
- era iubitul sau iubita voastră, dar s-a culcat cu cineva care vă era apropiat și drag;
- v-a concediat sau din cauza căruia ați pierdut o slujbă;
- v-a mințit, ceea ce a avut consecințe dezastruoase.

Toate aceste fapte merită să fie pedepsite, iar ca actor ce interpretează un criminal puteți considera că a sosit momentul răzbunării.

Formula pentru înțelegerea organică a modului în care gândește un criminal în serie

1. Identificați cel mai puternic agresor pe care îl veți folosi ca SUBSTITUIRE.
2. Apoi imaginați calea cea mai bună, cea mai plăcută spre a vă răzbuna. Cu alte cuvinte, ce modalitate de omor ar fi echivalentul a ceea ce a făcut el.
3. Apoi imaginați-vă ce anume exact ați face cu SUBSTITUIREA.
4. Simțiți bucuria de a recupera puterea emoțională și sexuală, entuziasmați-vă. Implicați-vă la maximum.
5. Uitați-vă la actorul care interpretează victima, știind că tot ceea ce ați exersat în gând veți pune în practică.
6. Relaxați-vă.

Uciderea simbolică a persoanei ar trebui să vă dea bucuria puterii regăsite de la cel care în trecut, fără milă, o deținea asupra voastră.

Nu uitați: nu vă judecați niciodată personajele. Și criminalii în serie consideră că faptele lor sunt justificate. Transformându-vă victimele în SUBSTITUIRI ale agresorului principal din viața voastră, actul criminal devine bine meritat și valabil, iar ceea ce ar putea să-i pară unui adult sănătos boală curată, o faptă diabolică și imorală, ajunge să fie o faptă logică și pe deplin justificată.

Capitolul XVI

Crearea unui sentiment de frică interioară

Frica este sentimentul cel mai dificil de creat pentru un actor

Şi asta din pricina reacţiilor fizice care indică frica şi care sunt involuntare, cum ar fi:

- pupilele se contractă;
- inima bate mai repede;
- adrenalina intră în sistem;
- pielea se albeşte;
- trupul şi mintea indică niveluri neobişnuite de curaj şi putere.

Pentru ca aceste reacţii să se petreacă realmente în corpul vostru, trebuie să cercetaţi ce anume cauzează frica. Frica este modul corpului nostru de a ne proteja atunci când bănuim că am putea fi sau chiar suntem în primejdie. Frica decurge din nevoia de a rămâne în viaţă — fiind parte din instinctul nostru de supravieţuire. Pentru că frica motivează acele părţi ale corpului nostru care controlează acţiunea — sângele şi adrenalina circulă mai rapid şi în cantităţi mai mari în sistem — creând mişcări mai rapide, un proces de gândire mai iute şi reuşite fizice de care nu am fi în stare în mod obişnuit.

Există o idee greşită conform căreia frica provine dintr-o informare pripită. E *un* aspect al vieţii noastre la care ne gândim atunci când ne temem şi care ne face să dorim şi să simţim nevoia să supravieţuim. De exemplu: dacă vă pune cineva o armă la tâmplă, v-aţi putea gândi că sunteţi singura persoană care să îi poarte de grijă unui părinte bolnav. Trebuie să supravieţuiţi ca să nu rămână singur părintele respectiv şi să fie obligat să se descurce fără ajutorul vostru.

Atunci când se creează o frică interioară, trebuie găsită problema personală la care să vă gândiți într-o circumstanță de viață și de moarte în urma căreia să regretați că n-ați mai apucat să vedeți, să faceți sau să rezolvați un anumit lucru.

Pentru a stabili problema personală specifică în crearea fricii, întocmiți o listă a tuturor regretelor posibile. Lista trebuie să includă absolut toate problemele pe care, dacă ar fi să muriți astăzi, nu le-ați mai putea rezolva sau de care nu v-ați mai putea ocupa.

Lista trebuie să cuprindă cel puțin zece până la cincisprezece idei. Nu vă opriți la doar cinci. Problemele care apar după primele cinci sunt, de obicei, cele care afectează cel mai tare, pentru că își au rădăcina în subconștient — acel material care este profund, misterios și a cărui existență nu vreți neapărat să o recunoașteți. În mod logic, chestiunile pe care le ascundem, chiar și de noi înșine, vor fi întotdeauna mai profunde ca importanță.

Ceea ce urmează este un exemplu de „listă a fricii" (pe care o veți scrie pe o foaie dictando).

Lista fricii

(Gândiți-vă: „dacă ar fi să mor azi...")

1. N-aș mai putea avea un copil.
2. Sau, dacă aveți copii, nu mi-aș mai putea vedea copilul crescând și nu m-ar cunoaște (ca mamă sau tată).
3. N-aș descoperi niciodată iubirea adevărată.
4. N-aș ști ce înseamnă să fii cu adevărat iubit.
5. Nu m-aș mai căsători niciodată.
6. N-aș afla dacă mama (tata) m-au iubit vreodată cu adevărat.
7. N-aș apuca să-i fac mândri de mine pe tata, mama, copilul, fratele, sora, partenerul.
8. Partenerul meu (părintele, fratele, sora, prietena etc.) ar crede că am murit ca un ratat.
9. N-aș mai fi de față ca să mă pot ocupa de problemele financiare (sau de sănătate) ale mamei (tatei, fraților, surorilor, partenerilor, copilului etc.) care întotdeauna mi-a fost alături.
10. N-aș putea rezolva sau încheia relația mea cu tata (mama, copilul, fratele, sora, partenerul, fostul partener, cel mai bun prieten etc.).
11. Nu i-aș auzi niciodată spunându-mi „te iubesc" pe tata (mama, frații, surorile, copiii, partenerul etc.).
12. N-aș apuca să-i spun „te iubesc" sau „mi-e dor de tine" mamei (tatălui, fratelui, surorii, partenerului, fostului partener, prietenului, copilului etc.).

13. Nu i-aş auzi niciodată spunându-mi „îmi pare rău" pe tata (mama, partenerul, fostul partener, fratele, sora, prietenul, unchiul etc.) pentru abuzurile comise (agresiuni, abandon, înşelăciune, trădare etc.).
14. Nu i-aş putea demonstra copilului meu (tatei, mamei, prietenului etc.) că aş putea reuşi în viaţă.
15. Nu mi-aş cunoaşte adevărata mamă (tată, în cazul în care aş fi adoptat sau abandonat).

Înainte de a putea apela la formula pentru crearea fricii necesare pentru interpretare, trebuie să decideţi care ar fi regretul cel mai mare din lista fricii care v-ar afecta la maximum. Trebuie să alegeţi precis acel regret din listă înainte să începeţi propriu-zis interpretarea. Astfel, veţi reuşi în timpul interpretării să obţineţi acea frică interioară la un minut după aplicarea formulei fricii.

Cum să descoperiţi care dintre regretele din lista fricii este cel mai eficient

Odată ce aţi terminat de întocmit lista, citiţi-o cu glas tare (dacă sunteţi singur, o să vă simţiţi mai disponibil şi mai puţin criticat). Va exista un „anumit regret" de pe lista fricii care vă va afecta emoţional mai tare decât altele. Dacă există două sau trei care vi se par egale ca intensitate, încercaţi următorul exerciţiu cu fiecare în parte şi creaţi reacţia de teamă cea mai palpabilă.

După ce aţi ales una (două sau trei) temeri din Lista fricii care să vă fi inspirat cea mai profundă reacţie emoţională, închideţi ochii şi imaginaţi-vă ce s-ar întâmpla dacă s-ar împlini regretul respectiv şi asta în cele mai mici amănunte. Bucuraţi-vă de şi imaginaţi-vă reuşita voastră, apoi deschideţi ochii şi imaginaţi-vă că reuşita vă este luată în modul cel mai brutal şi mai tragic. După care repetaţi-vă în gând de cât mai multe ori: „trebuie să supravieţuiesc ca să nu se întâmple una ca asta; trebuie să supravieţuiesc, ca să nu se întâmple una ca asta..."

Repetaţi mantra de supravieţuire, pentru că această nevoie de a supravieţui creează, de fapt, frica şi nu situaţia în sine.

APLICAREA LISTEI FRICII

Folosind primul regret, „Dacă ar fi să mor azi, n-aş mai putea avea un copil" (care, apropo, este unul dintre regretele cele mai eficiente şi mai frecvente, pentru că procrearea este o nevoie primară şi puternică):

1. *Dacă sunteți femeie,* imaginați-vă un copil care arată exact ca voi când erați sugar și apoi „copilașul care vă seamănă" plutind în pântecele vostru.
   Dacă sunteți bărbat, imaginați-vă că țineți copilul în brațe și că seamănă leit cu voi ca sugari și că-l vedeți în brațele voastre.
   Motivul pentru care îl vedeți ca pe voi la aceeași vârstă se datorează faptului că părintele își vede copilul ca pe o versiune a propriei sale persoane, o a doua șansă de a vă respecta promisiunile și de a îndrepta relele din copilăria voastră. De aceea orgoliul și dezamăgirile se intensifică în privința propriului copil, pentru că practic este un alter ego mai mic, care trebuie să facă față din nou încercărilor și obstacolelor prin care ați trecut în viață.
2. Priviți în ochii copilului și veți vedea iubirea necondiționată a acestuia, o iubire cum n-ați mai cunoscut și pe care o veți simți cum vă cuprinde, apoi priviți-vă copilul și vorbiți-i încetișor, promițându-i că-l veți ocroti și iubi și-l veți proteja de toate relele prin care ați trecut. Fiți foarte precișiși în amintirea traumelor personale și a propriilor nesiguranțe de care îl veți izola pe copilașul vostru. N-ar trebui să dureze mai mult de câteva momente. Vă veți vedea copilul privindu-vă cu iubire necondiționată, mulțumindu-vă că îl ocrotiți (sau o ocrotiți) de toate relele prin care ați trecut și îi permiteți să fie în siguranță, plin de speranțe și inocență. Simțiți din nou acea iubire care vă cuprinde.
3. Simțiți cum copilul vă este smuls din pântece (sau din brațe). Pentru totdeauna. Simțiți acel sentiment profund de vid — acel vid care nu va mai dispărea dacă veți muri. Apoi deschideți repede ochii și înțelegeți că această ultimă imagine este exact ceea ce se va întâmpla dacă muriți azi. După aceea, spuneți-vă în gând, asemenea unei mantre: „trebuie să trăiesc ca să nu se întâmple una ca asta, trebuie să trăiesc ca să nu se întâmple una ca asta..."
4. Relaxați-vă și începeți scena. *Frica* ar trebui să vă însoțească pentru a vă determina să supraviețuiți.

Să analizăm încă un exemplu ca să înțelegeți într-adevăr despre ce este vorba. Vom folosi cea de-a șaptea spaimă din listă: „dacă ar fi să mor azi, nu l-aș mai putea face pe tata mândru de mine".

1. Simțiți-vă cât mai confortabil. Destindeți-vă, închideți ochii și imaginați-vă un prim-plan cu chipul tatălui vostru care radiază de mândrie față de reușitele voastre viitoare — acea privire pe care nu o veți vedea niciodată la el, dar la care ați sperat dintotdeauna. Lăsați să treacă vreo câteva secunde ca să se impregneze acel sentiment de mândrie a tatălui, apoi încercați să simțiți că „în sfârșit, am obținut ceea ce mi-am dorit dintotdeauna de la el".
2. Brusc, schimbați imaginea tatălui, care acum se uită la piatra voastră de mormânt, dând din cap dezamăgit, gândindu-se ce ratat amărât ați fost și cât de tare l-ați dezamăgit. Uitați-vă la el cum plânge pentru că ați fost

o ratare și o greșeală amarnică. Așteptați până când acel sentiment vă va face să vă cuprindă greața.

3. Deschideți repede ochii și înțelegeți că această ultimă imagine chiar se va întâmpla dacă muriți azi și spuneți-vă în gând asemenea unei mantre: „trebuie să supraviețuiesc ca să nu se întâmple una ca asta, trebuie să supraviețuiesc ca să nu se întâmple una ca asta; trebuie să supraviețuiesc ca să nu se întâmple una ca asta..."
4. Relaxați-vă și începeți scena. *Frica* va continua să fie în voi și vă va îndemna să supraviețuiți.

După ce v-ați imaginat care este cel mai eficient regret din lista de spaime, puteți merge mai departe și puteți folosi eficient formula pentru crearea fricii.

Formula pentru crearea fricii organice

1. Luați regretul pe care l-ați ales mai înainte din Lista fricii și urmăriți cum se desfășoară exact ceea ce ați vrea să se întâmple în modul cel mai viu și minunat — exact în felul în care v-ați dorit dintotdeauna și v-ați imaginat că va fi. Bucurați-vă pe îndelete.
2. Apoi imaginați-vă cel mai rău lucru care se poate întâmpla dacă ați muri fără a fi avut ocazia să duceți la bun sfârșit această realizare. Imaginați-vă totul în cele mai oribile detalii. Lăsați ca imaginea respectivă să vă umple de anxietate.
3. Apoi, cu mare teamă, conștientizați că, de fapt, cea mai îngrozitoare imagine se va întâmpla categoric dacă muriți azi și faceți o mantra de supraviețuire, respectiv una interioară: „trebuie să supraviețuiesc ca să nu se întâmple una ca asta; trebuie să supraviețuiesc ca să nu se întâmple una ca asta; trebuie să supraviețuiesc ca să nu se întâmple una ca asta..."
4. Relaxați-vă și *lăsați frica* să se producă organic.

Acest proces complex n-ar trebui să dureze mai mult de un minut, ceea ce vă va permite să intrați în starea de frică imediat ce regizorul a spus „Motor" sau când s-a lăsat cortina. Nu uitați: întotdeauna să aveți o listă de temeri ca temă ce trebuie făcută *înainte* să scrieți sau să vă urcați pe scenă. Numai astfel veți ști din timp ce spaimă va fi cea mai eficientă, pentru că vă va lua ceva timp să întocmiți lista sau să vă imaginați care temere ar funcționa cel mai bine pentru voi. Astfel, când trebuie să filmați sau când trebuie să vă faceți intrarea pe scenă va dura mai puțin de un minut ca să alegeți ce anume e mai potrivit de pe listă și să aplicați formula pentru crearea fricii organice.

De asemenea, este important să țineți minte că, dacă ați făcut alegerile pentru crearea stării de frică, nu înseamnă că o să lucrați cu ele pentru totdeauna. Prioritățile se schimbă, nevoile se schimbă și circumstanțele la rândul lor se modifică pe măsură ce viața voastră progresează. La fel se va întâmpla, așadar, și cu chestiunea cea mai importantă pentru a vă motiva nevoia de supraviețuire.

Fiecare nou text analizat în care intervine nevoia de a crea frica organică pe scenă presupune o listă complet nouă şi luarea de la capăt a muncii, ca şi cum aţi face-o pentru prima dată.

Frica motivată de prezenţa într-un anumit spaţiu

Dacă frica este mai degrabă motivată de prezenţa într-un anumit loc — cum ar fi într-o casă bântuită sau într-una în care o fiinţă necunoscută intră şi este alungată —, există o altă tehnică disponibilă.

Formula pentru crearea fricii motivate de prezenţa într-un anumit spaţiu

1. Încercaţi să vă daţi seama ce creaturi vă sperie cel mai tare: păianjenii, şobolanii, gândacii, şerpii, pitbullii, viermii etc.
2. Imaginaţi-vă că în spaţiul unde trebuie să jucaţi fiecare colţişor întunecat, loc, priză pentru reflector sau sertar colcăie de creaturile dezgustătoare pe care le-aţi ales. Apoi gândiţi-vă: „dacă nu scap, voi fi atacat de ele — îmi vor intra în păr, în gură, în nas, în mâneci şi pe cracii pantalonilor".
3. Încercaţi să aveţi o reacţie viscerală imaginându-vă creaturile pe care voi le-aţi ales în număr extrem de numeros — muşcându-vă, strecurându-se sau târându-se peste voi.
4. Relaxaţi-vă.

Capitolul XVII

Crearea sentimentelor organice simțite în clipa morții sau pe patul de moarte

Experimentați moartea din punctul vostru de vedere.

Mulți actori consideră moartea ca o renunțare finală la viață. Adevărul este că, atunci când cineva e pe moarte, persoana respectivă se agață de viață mai mult ca niciodată. Până și respirația unui muribund este mai disperată în încercarea de a trage în piept cât mai mult aer. Fiziologic, când suntem pe moarte, organele noastre se închid, iar lupta intensă pentru a respira — adică furnizarea de oxigen dătător de viață — devine imposibilă. E ca și cum ați încerca să puneți benzină într-un motor stricat — indiferent cât de mult carburant reușiți să băgați, motorul tot nu va funcționa pentru că, în ciuda tuturor intențiilor și a scopurilor, mașina va muri.

Pentru că respirația aduce oxigen care hrănește corpul și îl menține în viață, reprezentarea fizică a respirației îngreunate începe în momentul în care interpretați pe cineva care e pe moarte. După ce simțiți o suferință profundă care antrenează nevoia de oxigen dătător de viață, puteți aplica formula pentru crearea fricii organice.

Motivul pentru care folosiți formula creării fricii organice atunci când interpretați un muribund este utilă pentru că moartea și frica sunt inexorabil legate. În mod similar, ne luptăm și pentru viața fizică (tot prin nevoia de a respira) și pentru a ne menține viața emoțională. Cu alte cuvinte, când suntem pe moarte, nu vrem să ne dăm bătuți în fața morții, pentru că nu vrem să pierdem conexiunile emoționale și de aceea ne zbatem cu disperare să rămânem în viață. De obicei, există un motiv emoțional extraordinar de important care vă determină să vreți să supraviețuiți. De aceea, asemenea Listei fricii, întocmiți și o Listă a morții care să conțină regretele profunde pentru lucrurile pe care nu le veți mai rezolva niciodată sau de care nu vă veți mai ocupa dacă veți muri. Într-un mod similar celui în care ați abordat Lista fricii, explorați și descoperiți un anumit regret de pe Lista morții *înainte* de momentul în care va trebui să începeți să jucați.

Odată ce v-ați dat seama care ar fi cea mai bună alegere din lista de temeri, puteți să copiați acest sentiment terifiant al cuiva pe moarte, folosind următorul exercițiu.

Formula pentru redarea morții din punctul de vedere al unui muribund

1. Creați o respirație gâfâită, imaginându-vă că aveți o stâncă mare pe piept și pe gât și că încercați să respirați în jurul acestei greutăți. Străduiți-vă să vă recăpătați respirația în jurul greutății de pe piept, gât și esofag. O să se audă ciudat și o să vă vină să tușiți. Apoi luptați-vă să recuperați aerul scăpat odată cu tusea.
2. Luptați-vă cu respirația de parcă v-ați lupta pentru propria viață.
3. De îndată ce simțiți realmente că sunteți disperați și vă chinuiți să trageți aer în piept pentru a supraviețui, aplicați formula prezentată anterior pentru a crea o frică organică. (Folosind regretul pe care l-ați ales anterior din lista fricii, conștientizați că se va întâmpla exact opusul a ceea ce ați fi vrut să realizați sau să reușiți și că nu veți mai reuși vreodată să vă ocupați de lucrul care era atât de important pentru voi și pe care, cu ochii minții, parcă îl și vedeți cum se petrece în cel mai minunat mod și cu mare acuratețe, exact cum v-ați dorit dintotdeauna și v-ați imaginat că va fi. Bucurați-vă pe îndelete de aceste imagini.
   Apoi imaginați-vă ce s-ar putea întâmpla mai rău dacă ați muri imediat și n-ați mai apuca să vă îndepliniți năzuințele. Imaginați-vă în cele mai oribile detalii. Lăsați imaginea să vă declanșeze anxietatea.
   Apoi, cu mare temere, imaginați-vă cea mai îngrozitoare imagine care cu siguranță se va și întâmpla dacă ați muri și repetați-vă în gând mantra de supraviețuire: „Trebuie să supraviețuiesc ca să nu se întâmple una ca asta; trebuie să supraviețuiesc ca să nu se întâmple una ca asta; trebuie să supraviețuiesc ca să nu se întâmple una ca asta...")
4. Continuați lupta pentru respirație și viață, pentru că prea multe depind de ea.
5. Relaxați-vă.

De ce funcționează această formulă atât de bine? Pentru că, de vreme ce vă luptați să rămâneți în viață, în loc să vă predați resemnați în brațele morții, munca voastră este una activă și plină de evenimente și, în final, cathartică. Lupta pentru viață îl face pe muribund să simtă că trăiește cu adevărat, pentru că asta facem noi, oamenii, întotdeauna: instinctul nostru de supraviețuire inerent nu ne permite să ne dăm bătuți sau să cedăm. Această formulă adaugă procesului dispariției fizice pasiune și dorința omenească de a trăi. Dacă abandonați și lăsați moartea să vă ia, vă va abandona și publicul. Nevoile specifice care decurg din lupta pentru viață vor implica în mod automat audiența. Spectatorii se vor identifica pe deplin cu personajul vostru și vă vor ține pumnii să reușiți în lupta voastră cu moartea. Iar dacă personajul va muri totuși, publicul va fi mișcat.

Experimentarea morții iminente a cuiva drag

De câte ori moare cineva care ne este drag, instinctul nostru ne îndeamnă să negăm discuția despre moarte și să încercăm să păstrăm persoana respectivă în viață. De obicei, avem ceva nerezolvat care trebuie încheiat sau ceva care presupune să petrecem mai mult timp cu persoana respectivă. De aceea trebuie folosit OBIECTIVUL SCENEI „să te țin în viață" atunci când interpretați un personaj care experimentează moartea ființei iubite. Asta vă îndeamnă să luptați pentru viața respectivului când interpretați un personaj care trăiește moartea cuiva drag. Așa ajungem la o luptă pentru viața celuilalt, furnizând scopul care trebuie atins prin OBIECTIVUL SCENEI. Dacă ați accepta pur și simplu moartea ființei iubite, n-o să mai aveți nici încotro să mergeți și nici ce să faceți.

Identificați apoi SUBSTITUIREA. Întrebați-vă: „de ce trebuie să-l mențin în viață?" Dacă în viața reală e foarte bolnav sau pe moarte, sau a murit de curând cineva care vă este apropiat, atunci e simplu. Folosiți persoana respectivă. Dacă aveți noroc și nu este vorba despre o boală sau despre moartea unei persoane apropiate, atunci puneți-vă întrebarea: „Moartea cărei persoane din viața mea m-ar distruge, pentru că ar rămâne nerezolvate și dureroase multe probleme?"

Alegerea unei SUBSTITUIRI cu care aveți o relație problematică va mări foarte mult miza acestei situații ipotetice. Dacă moare o persoană lângă care vă simțiți iubit și în deplină siguranță, vă veți întrista, în mod firesc, dar nu se va naște în sufletul vostru acea vâltoare de sentimente suplimentară care apare în cazul în care ar muri o persoană cu care aveți multe probleme nerezolvate. În acest din urmă caz, dacă persoana respectivă moare, problemele vor rămâne nerezolvate pentru totdeauna. Acest lucru intensifică dorința de a vă atinge OBIECTIVUL SCENEI, „să te păstrez în viață", pentru că, dacă nu reușiți, veți rămâne marcat pe vecie de cicatrice emoționale.

Odată ce v-ați ales SUBSTITUIREA, trebuie să identificați precis ce aveți de pierdut dacă moare respectiva ființă iubită. Ca și în cazul Listei fricii sau a celei a morții, ceea ce pierdeți sau regretați sau nu veți mai apuca să rezolvați trebuie să fie semnificativ și specific vieții voastre, dar și relevant în raport cu problemele pe care le aveți cu persoana aleasă pentru SUBSTITUIRE. Asta vă va da o motivație personală și emoțională ca să luptați să mențineți în viață ființa respectivă. Generalitățile sunt greu de acceptat în gând și în suflet. O anumită informație intimă specifică ne face să gândim și să simțim la fel. Adevărul este că, atunci când este pe moarte cineva drag, există un moment de luciditate în care ne întrebăm de ce persoana respectivă trebuie să rămână în viață.

Ca și în cazul Listei fricii, identificați problema specifică pe care trebuie să o rezolvați sau de care trebuie să aveți grijă, năzuința pe care trebuie să o duceți la îndeplinire înainte de a alege SUBSTITUIREA potrivită. Faceți o listă pe care scrieți-o de mână și notați cel puțin zece regrete relevante pe care le-ați avea în cazul în care SUBSTITUIREA voastră ar muri.

Model de listă de temeri referitoare la moartea celor dragi

(Gândiți-vă: „Dacă tu, SUBSTITUIREA, ar fi să mori azi...")

1. Nu voi şti niciodată ce-ai fi putut să ajungi sau să reuşeşti.
2. Nu vei şti niciodată ce am devenit sau am realizat.
3. N-am să ştiu niciodată dacă ai fost mândru de mine.
4. N-am să ştiu niciodată dacă m-ai iubit.
5. N-am să pot rezolva şi nici înțelege de ce m-ai părăsit.
6. N-am să pot rezolva şi nici înțelege de ce m-ai agresat.
7. Nu voi şti niciodată dacă m-ai iertat pentru tot ce am făcut.
8. N-o să mă vezi niciodată fericit şi îndrăgostit.
9. Nu-ți vei cunoaşte niciodată nepotul (în cazul în care veți folosi un părinte ca SUBSTITUIRE).
10. Vei ajunge în pământ gândind că sunt un ratat.
11. Nu vei mai fi acolo să mă iubeşti şi să ai grijă de mine.
12. Voi fi complet singur.
13. Nu te voi auzi niciodată spunându-mi „te iubesc".
14. Nu vei şti niciodată cât de mult te-am iubit.
15. Nu voi şti dacă ți-a părut rău pentru ce mi-ai făcut.
16. Nu voi şti niciodată dacă m-ai iertat că n-am fost în stare să te protejez şi să te salvez (în cazul în care veți folosi pentru SUBSTITUIRE copilul vostru).

Ca şi în cazul listelor din cazurile anterioare, evaluați fiecare regret în parte, constatând care e cel mai puternic după ce le veți citi cu glas tare şi veți simți care vă atrage cel mai mult emoțional. Dacă vi se par viabile mai multe, încercați-le pe toate, evaluând care vă afectează cel mai tare.

Identificați întotdeauna în avans SUBSTITUIREA, precum şi care este problema de pe lista referitoare la moartea persoanelor dragi pe care o veți folosi pentru a vă personaliza nevoia de a vă păstra vie SUBSTITUIREA.

Formula pentru resimțirea organică a morții iminente a cuiva drag

1. Gândiți-vă că ar fi pe moarte SUBSTITUIREA voastră şi folosiți această idee din listă, oprindu-vă la ceea ce nu va fi niciodată rezolvat sau îndeplinit dacă persoana respectivă ar muri imediat. Şi acum *închideți ochii* şi imaginați-vă reuşita sau rezolvarea acelei probleme pe care v-ați dori-o cel mai tare, în cazul în care ar fi o chestiune de viață şi de moarte (de exemplu: dacă ați ales „simt nevoia să-mi spui că mă iubeşti înainte să mori" din lista de regrete cauzate de moartea cuiva drag, atunci încercați să vedeți sau să auziți cum SUBSTITUIREA vă spune „te iubesc" cu mare emoție vizibilă, aşa cum v-ați dorit dintotdeauna să se întâmple).

2. Deschideți ochii și veți vedea SUBSTITUIREA cum moare înainte să obțineți ceea ce doriți (de exemplu, înainte să vă spună „te iubesc") și încercați să simțiți disperarea și dezamăgirea pentru că nu ați auzit asta niciodată și nici nu ați rezolvat problema aleasă.
3. Încercați să păstrați vie SUBSTITUIREA cu sunete și comportamente, în vreme ce vă imaginați cele mai cumplite lucruri în cazul morții ei și recitați această mantră de supraviețuire iar și iar în gând: „trebuie să te păstrez în viață ca să nu se întâmple una ca asta; trebuie să te păstrez în viață, ca să nu se întâmple una ca asta..."
4. Relaxați-vă.

Veți fi mirați de emoțiile pe care le veți exprima. Ele nu vor fi neapărat cele la care vă așteptați. Felul în care răspundem ființei iubite atunci când moare este diferit de ceea ce ne imaginăm că o să se întâmple. Singura modalitate de a avea niște sentimente reale spontane și prezente este să vă puneți într-o situație similară folosind formula de mai sus.

Trăirea momentului în care ființa iubită moare pe neașteptate și extrem de rapid

Sunteți la volan, dați de o zonă înghețată, pierdeți controlul și vă răsturnați, loviți un stâlp de telefon, cea mai bună prietenă care stă în dreapta voastră este proiectată prin parbriz și rămâneți agățați de volan, uitându-vă la ea cum moare. Sunteți martori la împușcarea copilului vostru într-o altercație pe stradă. În timp ce lucrați la magazinul din colț, vedeți cum sunt înjunghiați cea mai bună prietenă și un coleg de serviciu. Casa vă este invadată și sunteți obligați să vă uitați cum vă este violată și înjunghiată nevasta. Acestea sunt exemple de morți neașteptate, venite din senin. Cum creierul vostru nu are timp să reacționeze, iar emoțiile nu apucă să fie procesate, aceste situații specifice pe viață și pe moarte provoacă reacții interne diferite, instinctuale. Iată mai jos o formulă care declanșează sentimentele care apar în cazul morții traumatizante și neașteptate a cuiva drag.

Formula pentru trăirea momentului în care ființa iubită moare pe neașteptate și extrem de rapid

1. Imaginați-vă că SUBSTITUIREA zace într-un sicriu deschis.
2. Uitați-vă la chipul lipsit de viață pentru ultima dată.
3. Memorați chipul pentru că este pentru ultima dată când o să mai vedeți SUBSTITUIREA și spuneți în gând: „Cu bine! Te iubesc și o să-mi fie dor de tine."

4. Luând o problemă specifică pe care s-o folosiți din lista referitoare la moartea unei ființe dragi, dați-vă seama acum că nu veți mai reuși niciodată să împliniți ceva sau să aveți grijă de persoana respectivă... Încercați să înțelegeți finalitatea pierderii.
5. Uitați-vă atent la capacul sicriului care se închide peste chipul ființei iubite, acoperind SUBSTITUIREA cu un întuneric absolut. Pentru totdeauna.
6. Urmăriți cum se închide sicriul încet și cum este coborât în groapa plină de noroi.
7. Uitați-vă cum este acoperită cu țărână groapa, înconjurând sicriul cu o finalitate grea, sufocantă, întunecată și rece.
8. Apoi, simțiți nevoia să păstrați imaginea sicriului, ca și cum nu s-ar fi întâmplat, păstrând în viață SUBSTITUIREA. În gând spuneți-i mereu SUBSTITUIRII:„Trebuie să supraviețuiești ca să nu se întâmple una ca asta; trebuie să supraviețuiești ca să nu se întâmple una ca asta..."
9. Relaxați-vă.
10. Apoi lansați-vă în interpretarea scenei.

Trăirea morții reale a ființei iubite

Dacă vă aflați la o înmormântare sau într-un loc unde o ființă dragă a murit de mult, tot trebuie să faceți alegeri active ca să duceți povestea personajului vostru mai departe. Moartea se poate să fi răpit ființa pe care personajul vostru o iubea, dar nu poate să oprească și personajul vostru. Dintr-o pierdere ai întotdeauna ceva de învățat, întotdeauna ea va produce o revelație sau o schimbare profundă alimentată de suferință. Cu toate acestea în gând aplicați...

Formula pentru trăirea morții reale a ființei iubite

1. Închideți ochii și imaginați-vă SUBSTITUIREA într-un sicriu deschis.
2. Uitați-vă la chipul lipsit de viață pentru ultima dată.
3. Memorați chipul, pentru că este pentru ultima dată când o să-l mai vedeți. Spuneți-vă în gând: „Cu bine. O să-mi fie dor de tine, te iubesc atât de mult!", conștientizând că despărțirea este definitivă.
4. Urmăriți cum se închide ușor capacul sicriului peste cel drag. Imaginați-vă cum sicriul se umple de întuneric.
5. Uitați-vă cum este coborât sicriul încet în pământ.
6. Uitați-vă cum este acoperită groapa cu țărână, înconjurând sicriul cu o finalitate grea, sufocantă, întunecată și rece.
7. Luați problema aleasă din lista temerilor referitoare la moartea persoanei iubite care, pentru că SUBSTITUIREA a murit, nu se va mai rezolva sau împlini niciodată. Puteți trece în revistă ceea ce ați fi putut sau ceea ce ar fi trebuit să faceți diferit în viață și care ar fi putut împiedica moartea ființei dragi.

8. Încercați să rezolvați această chestiune în viitor cu persoana potrivită care mai este în viață din anturajul prezent.
9. Relaxați-vă.

Această abordare a morții îngăduie ca tragedia morții să încurajeze dezvoltarea, schimbarea și speranța în viitorul personajului care va da nădejde și publicului că ar exista o șansă de dezvoltare și de schimbare în viața fiecăruia. Abordarea morții — unul dintre lucrurile inevitabile din viață — și a oribilei dureri care o însoțește devine astfel însuflețitoare, dându-le spectatorilor posibilitatea de a se dezvolta și de a învăța, la rândul lor, din această experiență prin care a trecut personajul.

Capitolul XVIII

Experimentarea trăirilor femeii însărcinate (din punctul de vedere al bărbatului şi al femeii)

Sarcina — pentru care nu există SUBSTITUIRE

Când sunteţi însărcinate (dacă sunteţi femei) sau când o femeie poartă în pântece copilul vostru (dacă sunteţi bărbaţi), nu există SUBSTITUIRE care să corespundă cu pruncul din voi sau cu mama copilului vostru. Unii actori cred că, dacă se gândesc la un animăluţ, la o nepoată sau un nepot, vor trăi un sentiment de iubire similar. Dar, din păcate, indiferent cât l-ai iubi pe Flufly, căţeluşul tău, pe Amy, fina ta, sau chiar pe Adam, mult iubitul fiu al surorii tale, ceea ce ai putea simţi pentru copilul tău, sânge din sângele tău, este categoric diferit.

Cea mai bună cale de a descrie ceea ce simţi pentru copilul tău este să îl poţi vedea ca fiind propria ta persoană într-o versiune liliputană. De aceea, când cineva vă face complimente referitoare la copilul vostru spunând: „copilul tău e generos" sau „copilul tău este deştept", răspundeţi cu „mulţumesc", ca şi cum complimentul vi s-ar adresa vouă, şi asta pentru că respectivul copil sunteţi voi, dar foarte mic, el oferindu-vă, practic, o a doua şansă pentru a rezolva problemele şi incertitudinile ivite din experienţele voastre nefericite. Din aceleaşi motive, părintele vede negru în faţa ochilor când observă că se comportă cineva cu copilul său la fel ca vreun agresor din propriul trecut. În acel moment nu mai există în faţa sa persoana respectivă, ci simbolul propriului agresor care motivează o schimbare *de data aceasta* exact în punctul în care n-a putut schimba nimic *prima dată*. Atunci se naşte o dorinţă puternică de a proteja şi de a avea grijă de copil — fiind vorba de aceeaşi dorinţă proprie de a supravieţui. Şi, ca să zic aşa (iertaţi-mi, vă rog, expresia), formula care urmează este una înnăscută.

Formula pentru experimentarea trăirilor femeii însărcinate (din punctul de vedere al femeii şi al bărbatului)

1. Staţi jos cât mai confortabil şi închideţi ochii.
2. Dacă sunteţi femeie, puneţi mâna pe stomac, acolo unde se află pântecele. Dacă sunteţi bărbat, puneţi mâna pe stomacul femeii care o interpretează pe partenera voastră însărcinată.
3. Gândiţi-vă la o poză care a fost făcută când eraţi sugari şi imaginaţi-vă sugarul respectiv care pluteşte în pântecele vostru (sau al ei).
4. Concentraţi-vă asupra ochilor bebeluşului care sunteţi chiar voi şi descoperiţi-i inocenţa, puritatea şi speranţa (acea speranţă în faptul că orice este posibil). Inocenţa, puritatea şi speranţa care nu pot exista decât înainte să se întâmple oricare dintre acele experienţe dureroase de care aţi avut parte în viaţă.
5. Apoi, în gând, vorbiţi cu copilaşul care sunteţi chiar voi şi spuneţi-i ei sau lui că juraţi să-l ţineţi departe de întâmplările dureroase şi de imaginile negative de sine de care aţi avut voi parte. Ca să vă protejaţi copilaşul (care sunteţi voi în miniatură) să nu treacă prin aceleaşi experienţe îngrozitoare pe care voi aţi fost obligaţi să le suportaţi (pentru că ştiţi cât de îngrozitor este şi care sunt consecinţele), îl veţi apăra cu orice preţ. Pentru că deja cunoaşteţi că se poate ajunge la nesiguranţă, autosabotare şi ură de sine ca urmare a acestor experienţe. Vă amintiţi cum aţi luat hotărâri prosteşti în legătură cu un partener, cum le-aţi permis unora să profite sau să abuzeze de voi, cum aţi luat decizii dăunătoare vieţii voastre şi asta pentru că aţi trecut prin nişte experienţe oribile. Continuaţi să vorbiţi în gând cu copilaşul care sunteţi chiar voi şi asiguraţi-l temeinic că sunteţi foarte hotărâţi să îl ţineţi departe de orice suferinţe pe care voi le-aţi avut de îndurat. Dar mai ales referitor la aceste întâmplări şi sentimente prin care nu vreţi să treacă respectivul copil care sunteţi chiar voi trebuie să fiţi foarte exacţi. (Exemple:„Nu te voi părăsi niciodată aşa cum m-a părăsit pe mine tata, când aveam şapte ani şi venea să mă vadă doar când îi convenea lui. Eu voi fi mereu prezent la dispoziţia ta." Sau: „N-am să las pe nimeni să te facă să simţi că ai fi urât, prost sau bun de nimic, aşa cum s-a întâmplat în relaţia mea cu mama". Sau: „N-am să te lovesc şi n-am să-ţi fac nici un rău aşa cum mi-a făcut mie fratele meu. O să am grijă ca nimeni să nu-ţi facă nici un rău, aşa cum mi s-a făcut mie.") Vorbiţi cu copilaşul care sunteţi chiar voi cam un minut.
6. Acum, uitaţi-vă la copilaşul care sunteţi voi într-o versiune mai mică, cum vă zâmbeşte din gingii, fără dinţi, un rânjet inocent, privindu-vă cu iubire necondiţionată, mulţumindu-vă pentru iubirea şi protecţia voastră. Lăsaţi iubirea necondiţionată să vă cuprindă, acea iubire pe care n-aţi mai cunoscut-o... una care nu pune condiţii.
7. Şi acum frecaţi-vă stomacul protector şi cu mare grijă, spunându-vă în gând: „Nu te voi lăsa niciodată să simţi durerea prin care eu am trecut când mă făceam mare, vei fi mereu iubit, adorat, îngrijit, îţi voi fi mereu alături pentru că sunt mămica (sau tăticul tău) şi te iubesc."

8. Simţiţi privirea copilaşului care sunteţi chiar voi, care se uită spre voi din nou cu iubire necondiţionată, mulţumindu-vă şi simţindu-se în siguranţă datorită iubirii şi protecţiei voastre, sentimente pe care i le-aţi oferit copilului şi de care voi n-aţi avut parte sau cel puţin nu atât de pur şi de complex pe cât le oferiţi voi copilaşului. Simţiţi cum vă cuprinde iubirea bebeluşului, făcându-vă să vă simţiţi altfel decât toată lumea şi adorat. Lăsaţi-vă în voia acestui sentiment care dă o senzaţie de bine.
9. Relaxaţi-vă.

Procrearea este un sentiment atât de uman, încât chiar dacă sunteţi cineva care nu-şi doreşte copii, acest exerciţiu va declanşa sentimente pe care nici nu le bănuiaţi.

Capitolul XIX

Experimentarea trăirilor pe care le ai ca părinte

Crearea unei legături organice între părinte şi copil

Trebuie să se stabilească o legătură între voi şi copilul-actor atunci când interpretaţi rolul părintelui său. Indiferent cât de bun ar fi un actor, e uşor să-ţi dai seama când el doar se preface că e părinte. Când am lucrat cu Anna Friel la filmul *The War Bride* (strălucit regizat de cel care se întâmplă să fie recunoscut pe generic şi drept soţul meu), ea a trebuit să interpreteze rolul mamei unui sugar. La douăzeci şi trei de ani, Anna nu era mamă şi habar nu avea ce înseamnă asta. Şi totuşi trebuia să se descurce cu un sugar care plângea tot timpul şi avea doar trei luni. Urma să se filmeze scena cu copilul, aşa încât i-am spus să facă următorul exerciţiu în vreme ce ţinea în braţe un copilaş extrem de turbulent. Copilul urla şi scâncea (la nivelul unor decibeli pe care numai un sugar îi poate atinge), nu voia cu nici un chip să mai stea în braţele Annei şi încerca plin de disperare să revină în braţele mamei sale adevărate. A început exerciţiul şi în câteva clipe copilul s-a liniştit şi chiar s-a cuibărit plin de afecţiune în braţele Annei, mânuţa lui încercând să-i prindă degetul mic. Acesta este comportamentul unui sugar care se simte iubit de cineva ca de un părinte. Sugarului nu poţi să-i dai indicaţii regizorale şi nici nu poate urma cursuri de actorie (de fapt, poate, dar nu ştiu cât de mult ar ajuta). Dar făcând acest exerciţiu simplu se stabileşte acea legătură părinte–copil, una reală şi fundamentală, intimă atât pentru actriţă, cât şi pentru copil.

Formula pentru experimentarea organică a faptului că sunteţi părinte

1. Uitaţi-vă fix în ochii copilului, indiferent că este un sugar sau un adolescent cel care interpretează rolul copilului vostru şi încercaţi să vedeţi aceleaşi suferinţe, nesiguranţă, aceeaşi mânie, aceeaşi nebunie, aceleaşi traume şi probleme emoţionale pe care le aveţi şi voi. Asta ar putea include:

- ideea de abandon;
- ura de sine;
- conştientizarea şi/sau nemulţumirea în legătură cu o anumită trăsătură fizică;
- teama de respingere;
- problemele de încredere;
- trecutul care presupune agresiuni şi să fi fost victima unor violenţe;
- nesiguranţe şi temeri nemăsurate;
- nevoia de a le face pe plac celor din jur;
- tendinţe suicidare.

2. În vreme ce continuaţi să vă uitaţi în ochii copilului, gândiţi-vă la întâmplările precise care au dus la apariţia acestor probleme şi vizualizaţi copilul din faţa voastră trecând prin aceleaşi traume, exact ca voi. Procedând astfel, creaţi un fel de spirit pereche — o persoană pe care simţiţi nevoia s-o protejaţi şi s-o alintaţi pentru că dincolo de toate este, de fapt, propria voastră persoană în mic.
3. Relaxaţi-vă.

Utilizând această formulă, veţi reuşi să transformaţi, practic, un străin într-un copil care nu este nimic altceva decât o versiune în mic a propriei voastre persoane. Acest exerciţiu funcţionează pentru că exact aşa ne percepem noi copiii.

Capitolul XX

Interpretarea rolurilor de paraplegic şi de paralizat total

Recrearea organică a handicapurilor fizice extreme

Există întotdeauna o întâmplare traumatizantă care s-a petrecut şi în urma căreia s-a ajuns la handicapul respectiv. Este important nu doar să furnizaţi datele necesare pentru starea fizică a personajului interpretat, ci şi să adăugaţi acea permanentă amintire a traumei emoţionale vinovate de *producerea* stării de infirmitate. Formula care urmează va combina ambele elemente pentru a realiza duplicarea credibilă şi organică a unei persoane care şi-a pierdut capacitatea de a-şi folosi membrele.

Formula pentru recrearea fundamentală a handicapurilor fizice extreme

1. Staţi jos. Concentraţi-vă asupra zonei afectate. (Paraplegia presupune o paralizie a părţii de jos a corpului, iar cvadriplegia — o paralizie de la gât în jos.) Relaxaţi-vă toţi muşchii din zonele respective până ce nu îi veţi mai simţi ca muşchi, ci doar ca pe o gelatină călduţă, care se scurge uşor în pământ. Nu mai este vorba de o formă bine definită sau de o substanţă, ci de o masă gelatinoasă, care se scurge. Staţi acolo şi simţiţi asta până ce veţi avea realmente impresia că nu vă mai puteţi mişca.
2. Apoi puneţi-vă mâinile pe picioare şi încercaţi să ajungeţi într-un spaţiu emoţional de neajutorare totală, unde să vă simţiţi ultimul ratat. Folosindu-vă de *întâmplări reale*, *temeri* şi *emoţii* din propria voastră viaţă, simţiţi-vă deprimat şi dependent, transferând aceste sentimente şi imagini asupra picioarelor voastre. Sau, în cazul unei paralizii totale, asupra torsului şi apoi asupra picioarelor.
3. Relaxaţi-vă.

OBIECTIVUL GLOBAL din acest text presupune descoperirea altor căi de supraviețuire fizică și emoțională în ciuda situației dificile în care se află personajul vostru. De asemenea, folosiți handicapul ca OBSTACOL emoțional și fizic în analizarea textului. Să fii paraplegic sau cvadriplegic reprezintă un OBSTACOL pentru supraviețuire și pentru orice OBIECTIV, deci se va produce un rezultat dinamic.

Capitolul XXI

Crearea realităților emoționale pentru cicatrice și vânătăi

Înțelegerea organică a traumelor fizice

În drame vânătăile și cicatricele personajului sunt de obicei rezultatul unei agresiuni — produse de propria persoană sau de altcineva — sau consecința unui eveniment traumatizant. Pentru a face astfel încât vânătăile și cicatricele să vă pară reale, folosiți următoarea formulă:

Formula pentru simțirea organică a cicatricelor și vânătăilor personajului

1. Descoperiți un eveniment din viața voastră care să corespundă celui din text și care a dus la apariția vânătăilor și cicatricelor. De exemplu:
   - Dacă personajul are o cicatrice din cauza agresiunii unui părinte, gândiți-vă la momentul cel mai puternic și mai profund când v-ați simțit distrus fizic și emoțional, nenorocit de o prezență autoritară (nu-i neapărat nevoie să fie un părinte în cazul în care cicatricea emoțională a fost cauzată de un profesor, de un frate mai mare, de un unchi, de un bunic, de un șef etc.).
   - Dacă vânătăile personajului sunt produse de un partener care i-a tras un pumn în față, amintiți-vă de un moment în care ați iubit atât de mult pe cineva, dar ați fost împroșcat/ă cu învinuiri pentru nereușitele voastre și nimicit/ă de vorbele de descurajare care v-au făcut să vă simțiți respins/ă, frângându-vă inima. Sau folosiți un moment realmente violent pe care l-ați suportat și care provenea din partea unei persoane la care țineați.
   - Dacă vânătăile și urmele sunt rezultatul unui oribil accident de mașină sau al unui delict, amintiți-vă un moment în care v-ați simțit neajutorați emoțional și complet singuri sau folosiți chiar un moment de mare violență.
2. Apăsați cu două degete zona unde se presupune că ar trebui să fie vânătaia sau cicatricea.

3. În timp ce apăsați, imaginați-vă momentul pe care l-ați ales pentru a recrea emoțional povestea, amintindu-vă de locul respectiv, de cuvintele spuse și de fapte, retrăind emoțiile dureroase, de parcă totul s-ar petrece azi. Fiți foarte preciși și minuțioși când retrăiți visceral oribilul moment, adăugând imagini și emoții în zona respectivă și continuând să apăsați cu cele două degete.
4. Nu mai apăsați și relaxați-vă.

Când vă veți referi la vânătaia sau la cicatricea respectivă și o veți pipăi, o veți simți ca fiind reală și încă dureroasă.

· Capitolul XXII

Asumarea organică a ocupației, profesiei sau carierei personajului

Cariera vă definește

Mult prea adesea actorii interpretează profesia personajului bazându-se pe trăsăturile cele mai banale, fără să se gândească și *cum* și *de ce* personajul respectiv și-a ales cariera. Profesiile noastre reprezintă felul în care ne petrecem cea mai mare parte a timpului. De aceea, cariera ne definește. Există întotdeauna un motiv pentru care își alege cineva cariera. Fie că este vorba de o ocupație la care personajul aspiră, fie că este vorba de o profesie în care personajul a reușit în foarte mare parte, există întotdeauna un scop și un stimulent în alegerea unei anumite cariere. Cel mai adesea, e vorba de dorința de a rezolva și de a împlini ceva absolut esențial pentru supraviețuirea emoțională.

În analizarea personajului, nu trebuie să înțelegeți doar *ce* face, ci și *de ce*. Am analizat câteva dintre ocupațiile cel mai des întâlnite ca să vă faceți o idee despre felul în care gândește cineva când își alege profesia, în felul acesta înțelegând mai bine personajul pe care urmează să-l interpretați.

- **Ofițer de poliție**

  Cel mai adesea această meserie este aleasă pentru că persoana respectivă a fost profund afectată de un delict sau chiar de o crimă sub o formă sau alta. Există membri ai familiei care sunt polițiști sau chiar au fost martorii unei tragedii sau ai rezultatului unei tragedii (cum ar fi o crimă, o agresiune, victima unui delincvent, un incendiu provocat sau un viol) care să-i fi implicat pe ei sau pe o ființă iubită. Un copil care este victima sau martorul unei crime se simte neajutorat și pe bună dreptate pentru că el nu poate face mare lucru. Ca adult, el poate face alegeri, inclusiv în ceea ce privește cariera, care să redea puterea pierdută lui însuși sau victimelor pe care nu le-a putut salva în copilărie. Faptul că devine polițist transformă victima/martorul într-o persoană care poate schimba ceva într-o perioadă tulbure, dureroasă din trecutul său.

În acest fel, interpretarea rolului de polițist presupune îndreptarea unui lucru rău întâmplat în copilărie. Cazurile în care este implicat personajul sunt simboluri ale delictelor cu care s-a confruntat sau la care a fost martor în copilărie. Ca polițist, vă aflați în sfârșit în poziția în care aveți puterea să schimbați ceva. Trecutul plin de suferință va alimenta interogatoriile și investigațiile pentru că nevoia de a rezolva delictele din text devine parte integrantă a vindecării personajului. Personajul cu care se confruntă în text devine simbolul atacatorului inițial din momentul traumatizant trăit în copilărie și o foarte eficientă SUBSTITUIRE. Astfel se creează o arenă de luptă simbolică, una care face posibilă tămăduirea traumei din copilărie și care va duce la o rezolvare profundă a conflictului. Astfel, cu fiecare delincvent arestat și condamnat pe parcursul interpretării, faceți ceva mult mai complex decât datoria — vă vindecați rănile trecutului.

• Hoț sau delincvent

Majoritatea celor care aleg o viață de fărădelegi au crescut în sărăcie, observând că puținii care reușesc să scape de lipsuri cu ușurință și cu glorie sunt cei care aleg lumea interlopă. Delincvenții sunt cei care trăiesc pe picior mare, o duc bine și au mereu bani. Firește că sunt de invidiat, dar mai ales banii le dau și o anumită poziție în raport cu ceilalți, un respect și puterea.

Povestea care stă în spatele unor asemenea personaje poate porni de la un tată care muncește din greu, trăind de pe o zi pe alta, având un șef despotic, și care nu vrea altceva decât să aibă ce pune pe masă și un acoperiș pentru familia sa. În copilărie, viitorul personaj al lumii interlope a crescut cu ideea că, de obicei, cine are bani are și putere, în vreme ce toți cei dragi, care ar fi meritat mai mult, sunt umiliți. Devenind hoți (sau orice alt personaj din lumea interlopă), nu numai că oferă mai mulți bani familiei, dar și putere, și superioritate, reușind să-și bată joc de autorități și lege.

Când interpretați un personaj de o asemenea factură, preluați puterea de la cel care simbolizează persoana (SUBSTITUIREA) care v-a făcut pe voi și/sau pe cei dragi să vă simțiți umiliți și neînsemnați. Sistemul social vă rezervase în viață o poziție inferioară — din cauza rasei, situației financiare, sexului sau originii familiale —, ceea ce era perfect inechitabil și nedrept. Ca urmare, percepția voastră asupra delictelor nu este una negativă, ci, mai degrabă, o îndreptare a nedreptăților propriei situații care justifică și motivează acțiunile ilegale.

• Psihiatru sau psiholog

Persoana care alege psihiatria sau psihologia ca profesie pornește de la niște traume emoționale nerezolvate din copilărie. Când ești psihiatru sau psiholog ca adult poți încerca să rezolvi niște probleme vechi. Sunt multe domeniile asupra cărora se poate concentra un terapeut. Specialistul în delicte sexuale se poate să fi fost victima unei agresiuni sexuale sau a unui

abuz în copilărie sau poate proveni dintr-o zonă unde s-a întâmplat aşa ceva. Terapeutul specializat în consilierea cuplurilor poate proveni dintr-o familie destrămată sau poate avea părinţi dintr-o familie destrămată. Un psihiatru de copii se poate să fi avut probleme cu asumarea răspunderii la vârsta adultă sau cu relaţionarea cu lumea adulţilor.

Când interpretaţi un terapeut trebuie să înţelegeţi că pacientul este acea parte din personajul vostru care simte nevoia să-şi definească zona de expertiză. Mai exact, pacientul este un simbol al sinelui. (Din acest motiv, poate fi foarte eficient să vă folosiţi ca proprie SUBSTITUIRE pentru pacient.) Interpretarea terapeutului pornind de la această înţelegere a situaţiei şi concentrarea asupra ei creează o nevoie şi mai acută de vindecare a bolii mentale a pacientului pentru că, de fapt, o faceţi ca să vă vindecaţi chiar voi. Acest lucru umanizează rolul psihiatrului. Asta este important pentru că mult prea adesea actorii interpretează doctori, avocaţi, profesori sau alte figuri impunătoare ca fiind unidimensionale — interpretează, aşadar, doar comportamentul autoritar, fără implicare, ceea ce duce la căderea actorului într-o capcană.

Odată ce veţi înţelege în ce măsură personajul se concentrează asupra profesiei sale, veţi reuşi să creaţi o relaţionare emoţională proprie. Abordaţi pacientul din faţa voastră ca pe o şansă de a îndrepta conflictele emoţionale care vă otrăvesc viaţa.

- **Doctor**

Această profesie presupune ani de zile de studiu înainte de facultate, plus încă vreo câţiva de studii universitare, după care urmează anii de rezidenţiat şi abia după aceea lansarea în cariera propriu-zisă de medic. Nu este genul de carieră pe care s-o alegi dintr-un capriciu. Să fii doctor presupune o misiune de o viaţă în slujba vindecării celorlalţi. Gândiţi-vă la o întâmplare din copilărie sau din prezent în care v-aţi simţit neajutorat pentru că n-aţi putut vindeca fiinţa iubită şi persoana respectivă a murit, a devenit handicapată sau duce o viaţă mult diminuată. Profesia de medic vă dă o a doua şansă să vindecaţi fiinţa iubită, ceea ce în viaţa de zi cu zi v-a fost imposibil.

- **Prostituată sau stripper**

Deşi prostituatele şi stripperii au profesii cu orientări ostentativ sexuale, să fii prostituată sau stripper, de fapt, are foarte puţin în comun cu sexul. Reprezintă, mai degrabă, consecinţa unui viol sau a unei agresiuni în perioada de creştere. Clientul prostituatei sau publicul stripperului reprezintă un simbol pentru bărbatul care a violat sau a agresat. Influenţa şi puterea sexuală pe care prostituata sau stripperul le pot avea asupra clientului sau asupra publicului reprezintă o încercare de recucerire a puterii de care au fost lipsiţi în prima tinereţe. Ei vor utiliza aceeaşi cale care a fost utilizată împotriva lor, sexul, pentru a-şi transforma neajutorarea în împuternicire. (Această dinamică se aplică şi celui care este gigolo sau stripperului.)

Dacă ați fost violați sau agresați, puteți folosi persoana vinovată ca SUBSTITUIRE pentru clienții personajului. Din fericire, nu toată lumea este victima unui delict sexual. Violul însă poate lua multe forme. Dacă simțiți că ați fost violați emoțional, puteți folosi persoana care v-a agresat ca SUBSTITUIRE pentru relația de forță pe care o aveți cu clientul sau cu partenerul de dans lasciv.

Avocat

Avocații buni își personalizează cazurile pornind de la ceva din viața personală care ar trebui îndreptat. Sigur că există și cazurile de care avocații sunt mai puțin interesați, folosind doar justificările legale pentru a câștiga, detașându-se de orice implicare, dar nu asta vrem să vedem pe scenă sau pe ecran. Când nu există nimic personal în joc, confruntarea devine lipsită de nerv, mai ales pentru public. Un mare avocat își personalizează delictul sau răul făcut în cazul de care se ocupă, pornind de la ceva ce i s-a întâmplat lui (sau ei) sau cuiva drag, cum ar fi un membru al familiei, pentru că doar atunci se vor strădui mai tare și mai cu ardoare să câștige cazul devenit o vendetă personală. Să joci într-o dramă nu înseamnă să recreezi o felie de viață, ci să dramatizezi viața, să o duci la extrem. Astfel, personalizarea situației devine o necesitate pentru textul interpretat.

Pentru a reuși asta, trebuie să porniți de la o altercație obișnuită, de la un delict sau de la un mister ivit în viața voastră (puteți, de asemenea, folosi o problemă neelucidată, venită de undeva din trecut) care vă afectează pe voi sau pe cineva drag. Când interpretați rolul de avocat trebuie să încercați să rezolvați misterul, să stabiliți vinovăția sau să restituiți ceva în funcție de elucidarea ideală a delictului personal cu care ați identificat delictul din text. Sau s-ar putea să fie toate trei la un loc. În interiorul vostru trebuie să personalizați personajele negative (respectiv pe cei care v-au nedreptățit — care nu trebuie neapărat să fie niște oameni răi) din text cu aceia care au o logică pentru voi, în raport cu povestea voastră personală cu implicații juridice. Personalizați personajele pozitive (adică cele importante pentru voi — care nu trebuie neapărat să fie niște oameni cumsecade) — cele pe care vreți să le protejați sau care au devenit victime în text — cu personajele pozitive, cumsecade în raport cu povestea voastră personală cu implicații juridice. Adesea sunt mulți factori implicați în luptele juridice. Personalizarea factorilor din text care au legătură cu cazul juridic dau o nuanță de realism precis, dar și de dorință împătimită de a câștiga procesul.

Militari

O persoană decisă să intre în armată e cineva care vrea ordine, reguli stricte, reglementări și o respectare a ierarhiei. S-ar putea ca în copilărie persoana să fi pierdut controlul și să fi dus lipsa unei figuri autoritare eficiente. Copiii au nevoie de călăuzire pentru stabilirea regulilor și limitelor. Așa ei

înțeleg mai bine cum să se confrunte cu viața când devin adulți. Când un copil nu găsește așa ceva, va căuta ordine la vârsta adultă. Ce altă cale mai bună de a trăi *într-o ordine* care să provină din reguli stricte poate exista decât urmarea unei cariere militare?

• Punctul de vedere al înrolatului/soldatului

Pentru a interpreta un bărbat care se înrolează, trebuie să analizați sentimentele acestuia față de un părinte, un profesor, o mătușă, un unchi sau altă figură autoritară de a cărei îndrumare n-ați avut parte în copilărie sau cineva care v-a făcut să simțiți că nu meritați efortul. Astfel, ofițerul care se ocupă de unitatea sau plutonul personajului vostru etc. va folosi ca SUBSTITUIRE figura autoritară care v-a jignit în copilărie. Relația cu ofițerul superior devine una mai mult parentală, înlocuind părintele pe care nu l-ați avut niciodată în momentele dificile. Astfel se personalizează relația dincolo de intrigă, având nevoie să fiți afectați și afectând relația cu ofițerul superior. În felul acesta relația vizibilă în text devine una remarcabilă, profundă și esențial emoțională spre deosebire de o corelare simplă și nedezvoltată între un ofițer și un soldat.

• Punctul de vedere al ofițerului

Ofițerul din armată se află într-o poziție de putere absolută, putând lua decizii de viață și de moarte. Ordinele ofițerului implică soarta soldaților, respectiv dacă aceștia trăiesc sau mor. Să fii ofițer în armată este una dintre puținele meserii legale care conferă o putere enormă. Cineva care are nevoie de atâta putere este, de obicei, cineva care s-a simțit neajutorat în perioada de creștere. Acest lucru ar fi putut fi posibil pentru că respectivul copil a fost agresat emoțional sau fizic de către un părinte, de puștii din cartier, de o bonă etc. sau ridiculizat de aceștia. Copilul n-are puterea să reacționeze, dar adultul poate alege modurile în care să își utilizeze poziția de forță.

Să fii ofițer în armată înseamnă să ți se acorde o putere absolută asupra unui grup de persoane, având în vedere codul militar, conform căruia ordinele se execută și nu se discută.

Când interpretați un ofițer, gândiți-vă la o persoană sau la mai multe (când e vorba de mai multe ar putea însemna frați, membrii unui club la care sunteți afiliați, colegi de clasă, colegi de birou, grupul celor foarte îndrăgiți etc.) în raport cu care v-ați simțit agresat într-un fel sau altul, prin urmare răzbunarea ar fi foarte dulce. Persoana sau grupul pot deveni SUBSTITUIREA/SUBSTITUIRILE celor care îi interpretează pe subordonații voștri. Astfel, ordinele severe spuse pe un ton ridicat sau umilirea inferiorilor, toate devin posibile, dând satisfacție. Astfel este îndepărtat factorul cruzime, iar noi, ca public, vă vom susține pentru că motivația nu pornește de la răutatea pură, ci de la recuperarea poziției de putere de la persoana sau persoanele care simbolic v-au luat-o.

• **Actor**

Esențialmente, ceea ce îndeamnă pe cineva să se facă actor este tocmai nevoia de a i se da atenție, de a fi iubit necondiționat de cât mai mulți oameni. Această nevoie îl face pe actor să aibă o tendință spre a dramatiza exagerat tot ceea ce i se întâmplă în viață. Ca să fiți actori trebuie ca întotdeauna emoțiile să fie vizibile și disponibile pentru rolul pe care-l interpretați. Ascunderea sentimentelor sau introspecția nu duc la o interpretare senzațională — actorul trebuie să fie capabil să scoată la iveală orice fel de emoții sunt necesare pentru rolul pe care îl are de interpretat. Din acest motiv actorii se bucură de emoțiile lor — și cu cât sunt mai dureroase, cu atât mai bine. Ei le percep ca pe o muniție pe care o vor putea folosi în interpretare, indiferent dacă se află pe scenă sau nu. De altfel, există o foarte mică diferență între comportamentul actorului pe scenă și cel din afara ei.

De aceea, când interpretați rolul unui actor, puteți fi destul de exagerați. Amuzamentul interpretării rolului unui actor este că niciodată nu aveți cum să exagerați prea tare. Puteți face orice ca să atrageți atenția și iubirea, pentru că oricine se află în preajma unui actor devine automat publicul unei interpretări care se vrea strălucită și răsplătită cu premii. Singurul pericol de care trebuie să țineți cont în interpretarea unui rol de actor este să nu caricaturizați prea tare și să-i dați o nuanță de personaj de desene animate. Nu uitați că OBIECTIVUL GLOBAL și pasiunea care stă la baza muncii interioare pentru obținerea OBIECTIVULUI SCENEI trebuie să fie reale, extrem de reale. Actorul pe ecran sau în afara lui știe întotdeauna să fie în lumina reflectoarelor, să-și înșele publicul (real sau imaginar), încercând de fiecare dată, dacă se poate, să câștige un Oscar.

În privința muncii interioare, ei bine, *voi* chiar sunteți actori — deci identificați problemele și motivele care v-au determinat pe voi personal să vreți să deveniți actori încă de la început, precum și motorul care vă face să vă doriți să vă atingeți OBIECTIVUL GLOBAL și al SCENEI cu intenții dramatice și fără nici un fel de constrângere.

• **Agent de bursă pe Wall Street sau expert financiar sau președinte, director general și toate celelalte**

Cei atrași de asemenea poziții de putere sunt cei dispuși să facă orice ca să reușească. Inclusiv pentru a ajunge în asemenea posturi de putere trebuie să aveți o dorință extrem de puternică și nimic să nu vă stea în cale. Trebuie să iubiți foarte mult banii și să înțelegeți complexitatea puterii oferite de averile fabuloase.

Pentru a interpreta un asemenea rol trebuie să descoperiți ce v-ar putea motiva pe *voi* ca să deveniți agresivi și neîndurători, convinși fiind că e dreptul vostru. Găsiți o persoană sau mai multe care să vă fi distrus viața voastră sau a cuiva drag. Transformați persoana sau persoanele din viața voastră personală în SUBSTITUIRE sau SUBSTITUIRI ale celor care distrug

totul conform scenariului. În această situație, persoana sau persoanele *merită* răzbunarea voastră fără milă.

Dar indiferent care ar fi profesia personajului...

Actoria vă oferă șansa să trăiți o fantezie,
ceva ce n-ați reușit niciodată în viață. Actoria este o ocazie de a influența
și de a schimba evenimentele în fața cărora vă simțiți neajutorați
și pe care nu le puteți modifica în viața reală.

PARTEA A III-A

Aplicarea practică a celor douăsprezece instrumente de actorie

Partea a III-a a acestei cărți vă va arăta cum să aplicați cele douăsprezece instrumente de actorie la un text unic. Am ales ca exemplu un fragment din Actul III al piesei *Unchiul Vanea* de Anton Pavlovici Cehov. Considerați această scenă ca un model de înțelegere a aplicării metodei pe care am descris-o pe orice text.

Textele pieselor de teatru pot fi împărțite în două categorii:

- poveştile în care *puterea* este forța călăuzitoare;
- poveştile în care *iubirea* este principala motivație.

Firește că nici un text nu poate fi doar alb-negru. Toate poveştile de dragoste includ şi sentimentul puterii, aşa cum şi toate poveştile de putere au şi părți care presupun iubirea. Trebuie doar să stabiliți exact care este forța călăuzitoare a textului.

Întrebați-vă: „Oare puterea sau iubirea motivează scopurile personajului meu?"

Scena din *Unchiul Vanea*, Actul III, este un exemplu de text în care iubirea stă la baza acțiunii, chiar dacă există şi probleme subtile de putere. Experiența de viață ne-a obligat să luăm în calcul faptul că întotdeauna există şi o luptă pentru putere în problemele sentimentale.

Analiză de text pentru *Unchiul Vanea*

Utilizarea celor douăsprezece instrumente

Ca în cazul oricărui text, întâi trebuie citit integral. Astfel, veți cunoaşte povestea în detaliu pentru a vă putea informa ce alegeri trebuie să faceți pentru cele douăsprezece instrumente. Ştiu cât de uşor este să citiți doar adnotările sau să frunzăriți materialul. O citire mai atentă însă va inspira o caracterizare mai profundă, mai solidă şi mai distinctă.

Privire de ansamblu asupra *Unchiului Vanea*

Pe scurt, *Unchiul Vanea* spune povestea profesorului Alexandr Serebreakov şi a frumoasei lui soții, Elena, care pleacă din Sankt-Petersburg, Rusia, pe la 1850, spre a se stabili pe domeniul răposatei soții a profesorului. Ani de zile, Sonia, fiica profesorului din prima căsătorie, şi unchiul său, Vanea, au trăit şi au muncit pe moşia respectivă, acceptând o sumă simbolică şi trimițând mare parte din câştiguri la Sankt-Petersburg pentru întreținerea lui Alexandr şi pentru plata studiilor acestuia.

Sosirea lui Alexandr şi a Elenei creează un adevărat haos, modificând viața liniştită de zi cu zi şi iscând pasiuni. Apar relații triunghiulare tensionate, pe măsură ce personajele se luptă cu frustrările şi deziluziile lor. Vanea şi prietenul său, Astrov, doctorul din partea locului, încearcă să-i intre în voie Elenei, în vreme ce Sonia şi Elena sunt atrase irezistibil de Astrov.

Faptele relevante din Actul III al piesei *Unchiul Vanea*

Urmează punctele-cheie necesare pentru înțelegerea plasării scenei în interiorul intrigii piesei. Ele includ acțiunile imediate, de dinainte şi de după scenă, precum

şi deznodământul poveştii care vă va ajuta să înţelegeţi unde trebuie să ajungă fiecare personaj şi ce trebuie să câştige ca să aibă motivaţia necesară pentru a porni pe acest drum:

- Unchiul Vanea este cumnatul din prima căsătorie a profesorului Alexandr Serebreakov. După moartea soţiei lui Alexandr, el s-a ocupat de moşie şi de fiica lui Alexandr.
- Astrov este un doctor conştiincios, dar pe care burlăcia şi alte probleme personale l-au transformat dintr-un idealist într-un cinic. Ca să-şi aline durerea, el apelează la cantităţi enorme de băutură.
- Sonia, fiica lui Alexandr, are cam aceeaşi vârstă cu cea de-a doua soţie, Elena, şi este de mult îndrăgostită de Astrov. Pe Astrov însă nu-l interesează Sonia, el o vrea pe Elena.
- Unchiul Vanea şi Astrov sunt amândoi îndrăgostiţi de senzuala şi charismatica Elena.
- Elena, care nu este deloc îndrăgostită de Alexandr, îi asmute pe Vanea şi Astrov unul împotriva celuilalt, ca să rivalizeze şi să li se dea atenţie.
- **Anterior scenei pe care o vom analiza:** Elena îi promisese Soniei că o va ajuta să-l facă pe Astrov s-o iubească. Prefăcându-se a-i fi prietenă Soniei, Elena o convinsese pe aceasta să aibă încredere în ea şi să i se confeseze. Misiunea ei, cel puţin aşa îi declară Soniei, este să o ajute în mod altruist pe Sonia să construiască o relaţie cu Astrov. Se pare însă că Elena are alte gânduri ascunse, mult mai egoiste decât ce-i mărturisise Soniei.
- **În scena care urmează scenei pe care o vom analiza:** unchiul Vanea îi prinde pe Elena şi Astrov într-un interludiu romantic.
- **În scena de după:** ca şi cum nu ar fi de ajuns, Vanea se supără şi mai tare când află că Alexandr vrea să vândă moşia fostei sale soţii şi încearcă să-l omoare.
- **În final:** Alexandr supravieţuieşte încercării jalnice a lui Vanea de a-l omorî. Toată lumea este dată peste cap de manipulările Elenei şi, în cele din urmă, Alexandr şi Elena pleacă de pe moşie.

Şi acum scena ce urmează a fi analizată...

UNCHIUL VANEA

Anton Cehov

(O scenă din Actul III)

ASTROV

(Intră cu o hartă)

Bună ziua. Doriţi să vedeţi picturile mele?

ELENA

Ieri mi-ai făgăduit că-mi arăţi lucrările dumitale... Ai vreme acum?

ASTROV

O, mai e vorbă?

(Desface harta pe masa de joc şi o fixează cu nişte piuneze. Ea îl ajută.)

Unde v-aţi născut?

ELENA

La Petersburg.

ASTROV

Şi unde v-aţi făcut studiile?

ELENA

La Conservator.

ASTROV

Atunci n-o să vă intereseze.

ELENA

De ce? E drept, nu cunosc viaţa la ţară, dar am citit mult.

ASTROV

Şi, acum, uită-te colea. E tabloul judeţului nostru, cum era acum cincizeci de ani. Verdele arată pădurile. Jumătate din toată suprafaţa era pe-atunci acoperită de păduri. Pe unde vezi umbrit cu roşu peste verde, acolo trăiau cerbi şi capre şi alte sălbăticiuni. Să trecem la partea a treia. Planul judeţului cum este astăzi. Mai stăruie pe-alocuri culoarea verde; nu mai există sălbăticiuni.

(Pauză)

Ai să spui că este aici o influenţă a civilizaţiei. Da, aş înţelege, dacă în locul acestor păduri distruse s-ar face uzine şi şcoli. Dar nici vorbă! În judeţul nostru, sunt aceleaşi mlaştini. Pretutindeni bântuie sărăcia, bolile şi oamenii ajunşi pe drumuri.

(O priveşte cum se miră...)

Văd pe faţa dumitale că toate astea nu te interesează.

ELENA

Înţeleg atât de puţin din toate astea.

ASTROV

Nu-i nimic de înţeles. Adevărul e că nu vă interesează.

ELENA

La drept vorbind, gândurile îmi sunt în altă parte. Iartă-mă, dar trebuie să te supun unui mic interogatoriu. Sunt tulburată şi nu ştiu de unde să încep.

(*Pauză*)

E vorba de o ființă tânără pe care o cunoști. Să vorbim ca oameni cinstiți, ca doi prieteni, fără înconjur. Să vorbim și să uităm apoi despre ce am vorbit. Primești?

ASTROV

Da.

ELENA

E vorba de fiica mea vitregă, de Sonia. Îți place?

ASTROV

Da, o stimez.

ELENA

Dar ca femeie îți place?

ASTROV

(*Pauză*)

Nu.

ELENA

(*Îi sărută mâna.*)

N-o iubești! Ți se citește în ochi. Ea suferă. Înțelege și nu mai veni pe aici!

(*Pauză*)

Uf! Ce convorbire neplăcută! Sunt atât de tulburată! Parcă aș fi dus în spate cine știe ce povară. Slavă Domnului că s-a terminat! Să uităm asta ca și cum nici n-am fi vorbit și... pleacă! Ești un om deștept, ai să înțelegi...

(*Pauză*)

M-am roșit toată.

ASTROV

Dacă mi-ai fi vorbit cu o lună-două mai înainte, cine știe, poate m-aș fi gândit, dar acum... Dar dacă suferă, atunci fără îndoială...

(*Pauză*)

Numai că nu înțeleg un lucru: de ce ai avut nevoie de interogatoriul ăsta?

(*O privește o clipă.*)

Am înțeles.

ELENA

Ce vrei să spui?

ASTROV

Să presupunem că Sonia suferă. Se prea poate. Dar la ce bun interogatoriul la care m-ai supus? Nu face pe mirata. Știi

foarte bine de ce vin aici în fiecare zi. Ştii şi pentru ce, ştii şi pentru cine. Fiară mică şi iubită, nu te uita aşa la mine! Sunt şi eu un mic „animal de pradă"!

ELENA

Fiară? Nu înţeleg nimic!

ASTROV

Eşti un dihor frumos, cu blană pufoasă... Îţi trebuiesc victime. Mă dau bătut. Ai câştigat. Sunt al tău.

(*Ridicându-şi braţele de parcă ar fi fost răstignit.*)

Mă dau bătut. Mă supun. Hai, sfâşie-mă!

ELENA

Ai înnebunit?

ASTROV

Eşti sfioasă.

ELENA

Sunt mai bună şi mai presus decât mă crezi. Asta ţi-o jur.

(*Încearcă să plece. Astrov îi taie calea.*)

ASTROV

Voi pleca. De azi nu voi mai da pe aici. Dar...

(*Îi ia mâna şi priveşte în jur să vadă dacă nu se uită cineva.*)

Unde ne vedem? Spune-mi mai repede unde. Poate să intre cineva. Spune mai repede.

(*Şoptind exaltat.*)

Vreau să-ţi sărut părul parfumat. O sărutare. Numai una...

ELENA

Te implor...

ASTROV

(*Întrerupând-o.*)

De ce să mă implori? Nu e nevoie să implori. O, ce frumoasă eşti şi ce mâini frumoase ai! Vreau să-ţi sărut mâinile.

(*Îi sărută mâinile.*)

ELENA

Şi acum destul. Pleacă... Du-te...

(*Îşi retrage mâinile.*)

ASTROV

Îți dai seama că e un lucru inevitabil? Suntem făcuți unul pentru celălalt.

(O sărută. În acest răstimp intră Unchiul Vanea cu un buchet de trandafiri și se oprește în ușă. Nici Astrov, nici Elena nu-l observă.)

ELENA

(Fără să-l vadă pe Vanea.)

Fie-ți milă de mine. Lasă-mă!

(Își lasă capul pe pieptul lui Astrov.)

ASTROV

Vino mâine la ocolul silvic... pe la 2.00. Da? Da? Ai să vii?

(Elena îl vede pe Vanea care îi privește.)

ELENA

Lasă-mă.

(Adânc zbuciumată, se desprinde din brațele lui Astrov și se îndepărtează spre fereastră.)

(Bombăne aparte.)

E îngrozitor!

(Vanea pune buchetul de trandafiri lângă fotoliu, Elena continuă să se uite pe fereastră încercând să-și imagineze ce să spună și ce să facă, în vreme ce Astrov se simte cumplit de vinovat și încearcă să nu se observe.)

Înainte de a începe analiza...

Folosirea alegerilor făcute în utilizarea fiecărui instrument reprezintă doar sugestii. Cum actoria este o artă, totul este subiectiv. Nu există nimic absolut. Pe măsură ce veți citi și veți lucra cu cele douăsprezece instrumente, folosiți-vă imaginația, experiența, nevoia de a vă include punctul de vedere. Și mai ales întotdeauna, absolut întotdeauna (încă o dată subliniez), *întotdeauna* scrieți cu creionul pe script.

Scrieți direct pe text.

Este esențial să scrieți direct pe text și să treceți instrumentele în dreptul cuvintelor sau actelor cărora li se adresează instrumentele. Astfel, pe măsură ce rețineți textul și vă uitați peste notițele voastre, veți vedea gândurile adiacente și alegerile corecte. Ca urmare, veți reține cuvintele și gândurile împreună, creând asocieri de idei și legând analiza în mod corect de întreaga poveste.

Învăţaţi-vă replicile numai după ce aţi făcut toate acestea.

Dacă veţi reţine replicile înainte să lucraţi textul, dialogul se va transforma într-un mănunchi de cuvinte fără sens, puse cap la cap. Când înţelesul şi intenţiile cuvintelor sunt neclare, nu le puteţi reţine decât într-un anumit fel. Totul se va transforma într-o lectură de text şi lectura va suna la fel de fiecare dată când veţi spune dialogul. Acest tip de memorare a interpretării rămâne cimentată în mintea voastră şi asemenea cimentului, e foarte greu s-o mai îndepărtaţi. Evident că asta strică orice şansă de spontaneitate şi de trăire propriu-zisă a rolului. În vreme ce, dacă aplicaţi întâi cele douăsprezece instrumente de actorie şi apoi reţineţi replicile, cuvintele vor fi însoţite de informaţii care au o conotaţie personală, lăsând să iasă la iveală impulsuri fundamentale.

Instrumentul 1: OBIECTIVUL GLOBAL

Scopul vieţii personajului, urmărit de-a lungul întregului text.

OBIECTIVUL GLOBAL al Elenei

După ce aţi studiat textul şi aţi adunat informaţii pertinente şi precise despre Elena, trebuie să explorăţi şi motivele pentru care o femeie atât de frumoasă şi de tânără se căsătoreşte cu un bătrân capricios. Oare ca să-şi asigure ziua de mâine? Alexandr este bătrân şi nu foarte sănătos. Elena ar putea moşteni, mai devreme sau mai târziu, banii lui şi libertatea totodată. Sau poate a avut probleme cu tatăl ei şi atunci Alexandr i se pare tatăl pe care nu l-a avut niciodată.

De asemenea, trebuie să vă întrebaţi: „De ce Elena se mută de la oraş, din oraşul în care s-a născut şi a fost crescută, într-un loc care i se pare plicticos şi lipsit de strălucire?" În text spune adesea că se plictiseşte, dar când ceilalţi îi sugerează ce ar putea face, nu manifestă nici un interes. Pe de altă parte, la ţară intră într-un mediu pe care poate să-l nenorocească prin stilul ei distrugător. Ea simte că trăieşte doar câtă vreme creează haos şi agitaţie în jur. Asumarea riscurilor şi a nesăbuinţelor duce la declanşarea adrenalinei care face ca sângele să pulseze mai repede, creând un dans ameţitor pentru ea şi cei din jur. Asta este *palpitant*. E, de altfel, modalitatea ei de a-şi justifica existenţa. Cum?

Ea îl ademeneşte cu cruzime pe Unchiul Vanea, deşi n-are nici cea mai mică intenţie să se ţină de „promisiuni". O face pe Sonia să-i mărturisească sentimentele faţă de doctorul Astrov, ştiind că e o prostie şi că Sonia nu va avea decât de suferit. Între timp, ea rivalizează cu naiva Sonia, atât în privinţa afecţiunii lui Alexandr, cât şi a lui Astrov, făcând-o pe Sonia să creadă că i-ar fi prietenă — ceea ce va duce la un haos şi mai mare. Elena este catalizatorul punctului culminant al poveştii, ea reuşind să zdruncine toate relaţiile cândva clare şi sigure, lăsându-şi

soțul practic neatins de toate aceste jocuri și subterfugii. De ce face Elena toate astea?

Trebuie să presupunem că nu este o persoană fundamental rea, deci trebuie să fie motivată de o nesiguranță totală. În Rusia, pe la 1850, femeile nu aveau șansa de a face carieră, spre a se putea defini. Ele erau definite doar *dacă* erau măritate și *cu cine* erau măritate. O femeie deșteaptă avea puține resurse de a-și manifesta inteligența. Pentru Elena viața de nevastă nu era de ajuns. În plus, ea nu avea nici un scop. Nu era mamă, trăia într-o căsnicie fără iubire, n-avea slujbă sau pasiuni, nici măcar opere de caritate în care să se implice. Ca urmare, făcea mare agitație ca să dea impresia că face ceva. Asemenea unui copil obraznic, se dădea în spectacol ca să i se dea atenție — orice fel de atenție, negativă sau pozitivă. Acesta devenise scopul ei. Adesea copiii care fac circ simt că ar dispărea cu totul dacă n-ar face ceva șocant și/sau foarte impresionant (acest lucru este valabil mai ales la copiii părăsiți). În mod similar, Elena provoacă tot felul de distrugeri emoționale celor din jur ca să simtă că trăiește. Îi face pe oameni să se îndrăgostească de ea sau s-o admire. Așa se simte mai puternică, capătă un scop și o motivație ca să trăiască. Deci...

OBIECTIVUL GLOBAL al Elenei este:

- „Să-i fac pe toți să mă iubească trup și suflet."

OBIECTIVUL GLOBAL al lui Astrov

Astrov este doctor la țară. El a devenit doctor în încercarea lui idealistă de a-i vindeca pe cei nevoiași. Dar, după ce ani de zile a tratat doar ipohondri bogați, a devenit cinic și singur și a recurs la alcool ca să-și aline durerile. Astrov și-a început meseria sperând să vină de hac bolilor care bântuiau prin zona rurală respectivă, dar curând și-a dat seama că este total neajutorat și lipsit de orice speranță. Pe scurt, marile schimbări pe care voia să le facă pentru întreaga omenire nu au mai avut loc.

Înainte de sosirea Elenei, venea la Vanea acasă cam o dată pe lună (da, era acel medic pe cale de dispariție care face vizite la domiciliu și nu știe ce înseamnă Organizația Mondială a Sănătății). Odată cu sosirea Elenei, lucrurile s-au schimbat. Prezența ei în casă l-a făcut pe Astrov să profite de durerile frecvente și bolile adesea imaginare ale lui Alexandr ca să vină zilnic.

Înainte de apariția Elenei, Astrov renunțase la speranța de a mai întâlni iubirea. Lipsa speranței l-a făcut să fie ursuz, cusurgiu și să bea enorm de multă votcă. Cum eforturile sale în medicină nu erau răsplătite în nici un fel, se implicase în salvarea mediului. Din păcate, nici pământurile nu reușise să le vindece de bolile

moderne. ELENA îi schimbă însă perspectiva. Din pricina puternicelor sentimente pe care le nutreşte faţă de ea (în mare parte, manipulate de adorabila şi calculata doamnă), Astrov devine romantic, plin de speranţe şi aproape nebun. De asemenea, orgoliul său nu a fost deloc micşorat de faptul că Sonia i-a mărturisit iubirea ei. În final, este atât de zdrobit de maşinaţiile Elenei, încât le declară lui Vanea şi Soniei (cei care mai rămăseseră în casă) că nu va mai veni cel puţin un an să-i vadă. Ideea este că iubirea are un efect de o mare intensitate asupra vieţii sale. Constatăm cum lipsa ei îl face să devină neajutorat şi cinic, un beţiv, în vreme ce iubirea îl face să-şi recapete speranţa şi să fie foarte harnic. Aşadar...

OBIECTIVUL GLOBAL al lui Astrov este:

- „Vreau să fiu iubit."

Atunci când analizaţi elementele care stau la baza întâmplărilor din viaţa personajului şi a scopurilor acestuia, aveţi grijă cum pot fi ele traduse emoţional în cazul vostru.

Instrumentul 2: OBIECTIVUL SCENEI

Scopul pe care vrea să-l atingă personajul vostru
în timpul desfăşurării scenei.
El trebuie să susţină scopul OBIECTIVULUI GLOBAL.

OBIECTIVUL SCENEI Elenei

Faptele care o afectează pe Elena în scena respectivă:

1. Pe Elena nu o prea interesează desenele lui Astrov şi nici nu este entuziasmată de reîmpăduriri.
2. Ceea ce o tentează pe Elena ca principal subiect de conversaţie este tot ceea ce o priveşte sau este în avantajul ei. Chiar şi când îi vorbeşte lui Astrov despre Sonia, vrea să-l determine să-i spună că nu o vrea pe Sonia şi că tânjeşte după ea.
3. Elena, chiar dacă spune „nu" avansurilor lui Astrov, îl îndeamnă pe acesta prin comportamentul ei să continue, dându-i nişte semnale amestecate,

care de secole i-au zăpăcit pe bărbați: „«Nu, nu» din vorbe, dar «da, da» din priviri".
4. Elena este măritată cu un bărbat pe care nu-l iubește.
5. Elena știe că Vanea o iubește (e firesc să știe, pentru că ea a declanșat această iubire).

Pentru a veni în sprijinul OBIECTIVULUI GLOBAL al Elenei, „să-i fac pe toți să mă iubească trup și suflet", ar fi logic ca OBIECTIVUL SCENEI Elenei să fie „să te fac pe tine (Astrov) să te îndrăgostești de mine". Aceasta poate fi și OBIECTIVUL SCENEI lui Astrov, pentru că el chiar e îndrăgostit de ea, Elena vrând inima lui doar ca să îl stăpânească mai bine și astfel să simtă și ea că trăiește și este recunoscută. Să-l facă pe Astrov să se îndrăgostească de ea va deveni motivul Elenei de a-l determina să fie dispus să-și distrugă viața pentru ea. În felul acesta, ea devine o persoană foarte importantă. Noi știm că nu-l iubește, pentru că atunci când are ocazia să-și părăsească bărbatul la sfârșitul poveștii, decide să rămână cu un soț mult mai bogat și să continue călătoria vieții și în alte părți, unde și alți bărbați să se îndrăgostească de ea. Pentru ca ea să simtă că are multă influență și importanță dând astfel un sens existenței sale, logic ar fi ca...

OBIECTIVUL SCENEI Elenei să fie:

- „Să te fac să te îndrăgostești de mine."

OBIECTIVUL SCENEI lui Astrov

Faptele care afectează scena lui Astrov:

1. Astrov îi arată desenele lui și preocupările sale erudite, ecologice în încercarea de a o impresiona pe Elena.
2. El recunoaște într-un moment de slăbiciune că vine la ei acasă doar ca s-o vadă. Intențiile sale evident romantice și sexuale față de ea creează un comportament ciudat de tipul te-plac-prea-mult.
3. Astrov vrea iubire, ceea ce n-a avut niciodată.
4. El este singur și disperat, pentru că simte că Elena ar putea fi ultima lui șansă de a iubi.
5. Elena este măritată și cel mai bun prieten al lui Astrov este și el îndrăgostit de ea, ceea ce face ca iubirea ei față de el să fie complicată și problematică.

Puteți aborda scena sexual și să spuneți că OBIECTIVUL SCENEI lui Astrov este „să te determin să faci dragoste cu mine", dar asta i-ar submina intențiile de viață, afirmate în OBIECTIVUL GLOBAL: „vreau să fiu iubit". Dacă ar fi dorit doar sex, s-ar fi putut ușor culca cu Sonia, care de mult se comportase ca

o şcolăriță îndrăgostită. În plus, Astrov declară mereu în text că nu mai vrea să fie singur, dar că n-a găsit femeia potrivită. Asta până să apară Elena care, fiind măritată, devine şi fructul oprit, ceea ce întotdeauna face pe oricine mai dezirabil. Astfel...

OBIECTIVUL SCENEI lui Astrov este:

- „Să te fac să te îndrăgosteşti de mine."

OBIECTIVUL SCENEI trebuie întotdeauna să susțină OBIECTIVUL GLOBAL şi trebuie spus în aşa fel încât să necesite un răspuns sau o reacție.

Instrumentul 3: OBSTACOLELE

Conflictele fizice, emoționale şi mentale care împiedică atingerea OBIECTIVULUI SCENEI, făcând încercările să fie mai palpitante şi mai complexe.

OBSTACOLELE Elenei

O parte dintre OBSTACOLELE ivite în calea Elenei şi, respectiv, a OBIECTIVULUI SCENEI, „să te fac să te îndrăgosteşti de mine" sunt:

1. Un posibil refuz.
2. Elena e măritată.
3. Sonia, fata vitregă a Elenei, este îndrăgostită de Astrov.
4. Vanea, proprietarul casei, cumnatul soțului ei şi bunul prieten al lui Astrov este îndrăgostit de Elena.
5. Elena nu manifestă nici un interes pentru ecologia pe care o îndrăgeşte atâta Astrov.
6. Ea vine de la oraş, Astrov e de la țară. Are foarte puține în comun cu Astrov şi, oricum, nu o interesează ce i-ar putea oferi cineva de la țară.
7. Elena este din fire extrem de competitivă. Îi place să existe o mizã importantă, în cazul dat, rivalitatea ei cu Sonia pentru cucerirea lui Astrov.
8. Nevoia ei de a se juca, practic, cu mințile oamenilor.
9. Ar putea fi prinsă (de soțul ei, Alexandr; de Sonia, fiica ei vitregă şi aşa-zisa nouă bună prietenă; de Vanea, prietenul lui Astrov, proprietarul casei,

cumnatul soţului ei şi un bărbat care este periculos de îndrăgostit de ea; sau orice altă combinaţie).

10. Ea este prinsă.

Acestea sunt o parte dintre OBSTACOLELE principale ale Elenei.

Acum trebuie să citim scena din nou şi să scoatem în evidenţă o parte dintre OBSTACOLELE precise din perspectiva Elenei.

UNCHIUL VANEA
Anton Cehov

(O scenă din Actul III)

ASTROV

(*Intră cu o hartă.*)

Bună ziua. Doriţi să vedeţi picturile mele?

(OBSTACOLE: O posibilă reacţie negativă la desenele lui şi o justificare neconvingătoare.)

ELENA

Ieri mi-ai făgăduit că-mi arăţi lucrările dumitale... Ai vreme acum?

ASTROV

O, mai e vorbă?

(Desface harta pe masa de joc şi o fixează cu nişte piuneze. Ea îl ajută.)

(OBSTACOL: O interpretare greşită a mângâierii întâmplătoare a Elenei, în timp ce-l ajuta să-şi întindă desenele, ceea ce pentru majoritatea bărbaţilor este ceva tulburător.)

Unde v-aţi născut?

ELENA

La Petersburg.

(OBSTACOL: Diferenţa de clasă socială. Elena e de la oraş, el e de la ţară.)

ASTROV

Şi unde v-aţi făcut studiile?

ELENA

La Conservator.

(OBSTACOL: Diferenţa de studii: ea este mai cultivată decât el.)

ASTROV

Atunci n-o să vă intereseze.

(OBSTACOL: Astrov bănuieşte că pe Elena nu o interesează desenul lui.)

ELENA

De ce? E drept, nu cunosc viaţa la ţară, dar am citit mult.

(OBSTACOL: Fără să-l ia de sus, încearcă să convingă un tip înţelegător că este impresionată, deşi puţin îi pasă.)

ASTROV

Şi, acum, uită-te colea. E tabloul judeţului nostru, cum era acum cincizeci de ani. Verdele arată pădurile. Jumătate din toată suprafaţa era pe-atunci acoperită de păduri. Pe unde vezi umbrit cu roşu peste verde, acolo trăiau cerbi şi capre, şi alte sălbăticiuni. Să trecem la partea a treia. Planul judeţului cum este astăzi. Mai stăruie pe-alocuri culoarea verde; nu mai există sălbăticiuni.

(*Pauză*)

(OBSTACOL: O plictiseală totală.)

Ai să spui că este aici o influenţă a civilizaţiei. Da, aş înţelege, dacă în locul acestor păduri distruse s-ar face uzine şi şcoli. Dar nici vorbă! În judeţul nostru, sunt aceleaşi mlaştini. Pretutindeni bântuie sărăcia, bolile şi oamenii ajunşi pe drumuri.

(OBSTACOL: Totală indiferenţă faţă de patima lui Astrov.)

(*O priveşte cum se miră...*)

Văd pe faţa dumitale că toate astea nu te interesează.

(OBSTACOL: Îl poate face pe Astrov să descopere că ei, de fapt, puţin îi pasă.)

ELENA

Înţeleg atât de puţin din toate astea!

ASTROV

Nu-i nimic de înţeles. Adevărul e că nu vă interesează.

(OBSTACOL: Astrov este bănuitor.)

ELENA

La drept vorbind, gândurile îmi sunt în altă parte. Iartă-mă, dar trebuie să te supun unui mic interogatoriu. Sunt tulburată şi nu ştiu de unde să încep.

(*Pauză*)

E vorba de o ființă tânără pe care o cunoști. Să vorbim ca oameni cinstiți, ca doi prieteni, fără înconjur. Să vorbim și să uităm apoi despre ce am vorbit. Primești?

ASTROV

Da.

ELENA

E vorba de fiica-mea vitregă, de Sonia. Îți place?

(OBSTACOL: O întrebare foarte riscantă — Astrov ar putea răspunde că este îndrăgostit de Sonia și atunci Elena nu și-ar mai atinge OBIECTIVUL SCENEI.)

ASTROV

Da, o stimez.

ELENA

Dar ca femeie îți place?

ASTROV

(*Pauză*)

Nu.

ELENA

(Îi sărută mâna.)

(OBSTACOL: O mișcare îndrăzneață și cu conotații sexuale, care ar putea duce la o interpretare greșită din partea lui, crezând-o a fi prea ușuratică.)

N-o iubești! Ți se citește în ochi. Ea suferă. Înțelege și nu mai veni pe aici!

(*Pauză*)

Uf! Ce convorbire neplăcută! Sunt atât de tulburată! Parcă aș fi dus în spate cine știe ce povară. Slavă Domnului că s-a terminat! Să uităm asta ca și cum nici n-am fi vorbit și... pleacă! Ești un om deștept, ai să înțelegi...

(*Pauză*)

M-am roșit toată.

(OBSTACOL: Cinismul lui Astrov. Dacă nu are încredere în Elena?)

ASTROV

Dacă mi-ai fi vorbit cu o lună-două mai înainte, cine știe, poate m-aș fi gândit, dar acum... Dar dacă suferă, atunci fără îndoială...

(*Pauză*)

Numai că nu înţeleg un lucru: de ce ai avut nevoie de interogatoriul ăsta?

(*O priveşte o clipă.*)

Am înţeles.

ELENA

Ce vrei să spui?

ASTROV

Să presupunem că Sonia suferă. Se prea poate. Dar la ce bun interogatoriul la care m-ai supus? Nu face pe mirata. Ştii foarte bine de ce vin aici în fiecare zi. Ştii şi pentru ce, ştii şi pentru cine. Fiară mică şi iubită, nu te uita aşa la mine! Sunt şi eu un mic „animal de pradă"!

(OBSTACOL: Astrov citeşte dincolo de „inocenţa" Elenei.)

ELENA

Fiară? Nu înţeleg nimic!

ASTROV

Eşti un dihor frumos, cu blană pufoasă... Îţi trebuiesc victime. Mă dau bătut. Ai câştigat. Sunt al tău.

(Ridicându-şi braţele de parcă ar fi fost răstignit.)

Mă dau bătut. Mă supun. Hai, sfâşie-mă!

ELENA

Ai înnebunit?

ASTROV

Eşti sfioasă.

ELENA

Sunt mai bună şi mai presus decât mă crezi. Asta ţi-o jur.

(*Încearcă să plece...*)

(OBSTACOL: A făcut o mişcare foarte îndrăzneaţă. Ce s-ar fi întâmplat dacă Astrov n-ar fi oprit-o să plece? Întreaga ei maşinaţie ar fi fost nulă.)

(*Astrov îi taie calea.*)

ASTROV

Voi pleca. De azi nu voi mai da pe aici. Dar...

(Îi ia mâna şi priveşte în jur să vadă dacă nu se uită cineva.)

Unde ne vedem? Spune-mi mai repede unde. Poate să intre cineva. Spune mai repede.

(Şoptind exaltat.)

Vreau să-ţi sărut părul parfumat. O sărutare. Numai una...

(OBSTACOL: sentimente sexuale scăpate de sub control. ATENŢIE: sexul este întotdeauna un OBSTACOL firesc. Femeia pierde din atuuri atunci când merge până la capăt. Bărbatul pierde atuurile dacă nu reuşeşte să convingă femeia să meargă până la capăt. Sentimentele cu conotaţie sexuală sunt greu de controlat.)

ELENA

Te implor...

ASTROV

(Întrerupând-o.)

De ce să mă implori? Nu e nevoie să implori. O, ce frumoasă eşti şi ce mâini frumoase ai! Vreau să-ţi sărut mâinile.

(Îi sărută mâinile.)

ELENA

Şi acum destul. Pleacă... Du-te...

(Îşi retrage mâinile.)

ASTROV

Îţi dai seama că e un lucru inevitabil? Suntem făcuţi unul pentru celălalt.

(O sărută. În acest răstimp intră Unchiul Vanea cu un buchet de trandafiri şi se opreşte în uşă. Nici Astrov, nici Elena nu-l observă.)

ELENA

(Fără să-l vadă pe Vanea.)

Fie-ţi milă de mine. Lasă-mă!

(Îşi lasă capul pe pieptul lui Astrov.)

(OBSTACOL: Există un risc enorm de a fi prinşi.)

ASTROV

Vino mâine la ocolul silvic... pe la 2.00. Da? Da? Ai să vii?

(Elena îl vede pe Vanea care îi priveşte.)

(OBSTACOL: Pot fi prinşi asupra faptului.)

ELENA

Lasă-mă!

(OBSTACOL: Faptul că nu știa de când era Vanea acolo — cât a auzit și cât a văzut.)

(Adânc zbuciumată se desprinde din brațele lui Astrov și se îndepărtează spre fereastră.)

(Bombăne aparte:)

E îngrozitor!

(Vanea pune buchetul de trandafiri lângă fotoliu, Elena continuă să se uite pe fereastră, încercând să-și imagineze ce să spună și ce să facă, în vreme ce Astrov se simte cumplit de vinovat și încearcă să nu se observe.)

(OBSTACOL: să scape neapărat din această situație care era clar o indiscreție pentru ea.)

OBSTACOLELE lui Astrov

O parte dintre OBSTACOLELE care stau în calea OBIECTIVULUI SCENEI lui Astrov — „să te fac să te îndrăgostești de mine" sunt:

1. Un posibil refuz.
2. Astrov este îndrăgostit de Elena (după cum bine știm, iubirea presupune OBSTACOLE inerente).
3. Elena e măritată.
4. Astrov n-a avut niciodată o relație lungă și este naiv.
5. Sonia este îndrăgostită de Astrov și asta ar putea fi o problemă.
6. Cel mai bun prieten al lui Astrov, Vanea, o dorește și el pe Elena.
7. Problemele lui cu băutura.
8. Disperarea (care creează întotdeauna un comportament ciudat și de nedorit).
9. Diferența de statut social și educațional.
10. Cinismul lui Astrov.
11. O conștiință încărcată.

UNCHIUL VANEA
Anton Cehov

(O scenă din Actul III)

ASTROV

(Intră cu o hartă.)

Bună ziua. Doriţi să vedeţi picturile mele?

(OBSTACOLUL: Posibilitatea ca Elena să nu-l placă sau să îl refuze cu desenele şi subiectul lui de discuţie cu tot.)

ELENA

Ieri mi-ai făgăduit că-mi arăţi lucrările dumitale... Ai vreme acum?

ASTROV

O, mai e vorbă?

(OBSTACOLUL: E prea nerăbdător. Se vede clar că e disperat.)

(Desface harta pe masa de joc şi o fixează cu nişte piuneze. Ea îl ajută.)

(OBSTACOLUL: Lipsa de fler. Dacă Astrov interpretează greşit mângâierile frecvente ale Elenei ca pe nişte gesturi romantice, când de fapt sunt decât atingeri accidentale?)

Unde v-aţi născut?

ELENA

La Petersburg.

(OBSTACOLUL: Diferenţa de clasă socială.)

ASTROV

Şi unde v-aţi făcut studiile?

ELENA

La Conservator.

(OBSTACOLUL: Diferenţa de cultură. Elena este mai cultivată şi se adaptează mai uşor în societate, ceea ce-l face pe Astrov să se simtă inhibat, frustrat.)

ASTROV

Atunci n-o să vă intereseze.

(OBSTACOLUL: Nesiguranța lui Astrov.)

ELENA

De ce? E drept, nu cunosc viața la țară, dar am citit mult.

ASTROV

Și, acum, uită-te colea. E tabloul județului nostru, cum era acum cincizeci de ani. Verdele arată pădurile. Jumătate din toată suprafața era pe-atunci acoperită de păduri. Pe unde vezi umbrit cu roșu peste verde, acolo trăiau cerbi și capre și alte sălbăticiuni. Să trecem la partea a treia. Planul județului cum este astăzi. Mai stăruie pe-alocuri culoarea verde; nu mai există sălbăticiuni.

(*Pauză*)

Ai să spui că este aici o influență a civilizației. Da, aș înțelege, dacă în locul acestor păduri distruse s-ar face uzine și școli. Dar nici vorbă! În județul nostru, sunt aceleași mlaștini. Pretutindeni bântuie sărăcia, bolile și oamenii ajunși pe drumuri.

(*O privește cum se miră...*)

(OBSTACOLUL: Lipsa clară de interes a Elenei.)

Văd pe fața dumitale că toate astea nu te interesează.

ELENA

Înțeleg atât de puțin din toate astea!

ASTROV

Nu-i nimic de înțeles. Adevărul e că nu vă interesează.

ELENA

La drept vorbind, gândurile îmi sunt în altă parte. Iartă-mă, dar trebuie să te supun unui mic interogatoriu. Sunt tulburată și nu știu de unde să încep.

(*Pauză*)

E vorba de o ființă tânără pe care o cunoști. Să vorbim ca oameni cinstiți, ca doi prieteni, fără înconjur. Să vorbim și să uităm apoi despre ce am vorbit. Primești?

(OBSTACOLUL: O întrebare directă, tulburătoare și posibil jenantă.)

ASTROV

Da.

ELENA

E vorba de fiica-mea vitregă, de Sonia. Îți place?

(OBSTACOLUL: O întrebare grea poate fi o capcană.)

ASTROV

Da, o stimez.

ELENA

Dar ca femeie îţi place?

ASTROV

(Pauză)

Nu.

(OBSTACOLUL: Posibilitatea de a-i da Elenei un răspuns care să nu fie cel pe care ea vrea să-l audă.)

ELENA

(Îi sărută mâna.)

N-o iubeşti! Ţi se citeşte în ochi. Ea suferă. Înţelege şi nu mai veni pe aici!

(Pauză)

Uf! Ce convorbire neplăcută! Sunt atât de tulburată! Parcă aş fi dus în spate cine ştie ce povară. Slavă Domnului că s-a terminat! Să uităm asta ca şi cum nici n-am fi vorbit şi... pleacă! Eşti un om deştept, ai să înţelegi...

(Pauză)

M-am roşit toată.

(OBSTACOLUL: I se transmite un mesaj confuz pe care nu ştie cum să-l înţeleagă.)

ASTROV

Dacă mi-ai fi vorbit cu o lună-două mai înainte, cine ştie, poate m-aş fi gândit, dar acum... Dar dacă suferă, atunci fără îndoială...

(Pauză)

Numai că nu înţeleg un lucru: de ce ai avut nevoie de interogatoriul ăsta?

(O priveşte o clipă.)

Am înţeles.

ELENA

Ce vrei să spui?

ASTROV

Să presupunem că Sonia suferă. Se prea poate. Dar la ce bun interogatoriul la care m-ai supus? Nu face pe mirata. Ştii foarte bine de ce vin aici în fiecare zi. Ştii şi pentru ce, ştii şi

pentru cine. Fiară mică şi iubită, nu te uita aşa la mine! Sunt şi eu un mic „animal de pradă"!

(OBSTACOLUL: O constrângere temporală. Astrov trebuie să se grăbească, casa e plină şi oricine îi poate întrerupe şi s-ar putea să nu se mai întâlnească singur cu Elena.)

ELENA

Fiară? Nu înţeleg nimic!

ASTROV

Eşti un dihor frumos, cu blană pufoasă... Îţi trebuiesc victime. Mă dau bătut. Ai câştigat. Sunt al tău.

(Ridicându-şi braţele de parcă ar fi fost răstignit.)

Mă dau bătut. Mă supun. Hai, sfâşie-mă!

(OBSTACOLUL: un comportament îndrăzneţ şi riscant. Elena poate considera că Astrov e prea ciudat ca să fie iubit.)

ELENA

Ai înnebunit?

ASTROV

Eşti sfioasă.

ELENA

Sunt mai bună şi mai presus decât mă crezi. Asta ţi-o jur.

(Încearcă să plece.)

(OBSTACOLUL: Elena pleacă.)

(Astrov îi taie calea.)

ASTROV

Voi pleca. De azi nu voi mai da pe aici. Dar...

(Îi ia mâna şi priveşte în jur să vadă dacă nu se uită cineva.)

(OBSTACOLUL: Poate apărea oricând un posibil martor nedorit — Alexandr, Sonia şi/sau Vanea.)

Unde ne vedem? Spune-mi mai repede unde. Poate să intre cineva. Spune mai repede.

(Şoptind exaltat.)

Vreau să-ţi sărut părul parfumat. O sărutare. Numai una...

ELENA

Te implor...

ASTROV

(*Întrerupând-o.*)

De ce să mă implori? Nu e nevoie să implori. O, ce frumoasă eşti şi ce mâini frumoase ai! Vreau să-ţi sărut mâinile.

(*Îi sărută mâinile.*)

(OBSTACOLUL: Un posibil refuz.)

ELENA

Şi acum destul. Pleacă... Du-te...

(*Îşi retrage mâinile.*)

(OBSTACOLUL: Un refuz propriu-zis.)

ASTROV

Îţi dai seama că e un lucru inevitabil? Suntem făcuţi unul pentru celălalt.

(*O sărută. În acest răstimp intră Unchiul Vanea cu un buchet de trandafiri şi se opreşte în uşă. Nici Astrov, nici Elena nu-l observă.*)

ELENA

(*Fără să-l vadă pe Vanea.*)

Fie-ţi milă de mine. Lasă-mă!

(*Îşi lasă capul pe pieptul lui Astrov.*)

(OBSTACOLUL: Un alt refuz ambiguu.)

ASTROV

Vino mâine la ocolul silvic... pe la 2.00. Da? Da? Ai să vii?

(*Elena îl vede pe Vanea care îi priveşte.*)

ELENA

Lasă-mă!

(OBSTACOLUL: Au fost prinşi asupra faptului.)

(*Adânc zbuciumată, se desprinde din braţele lui Astrov şi se îndepărtează spre fereastră.*)

(*Bombăne aparte.*)

E îngrozitor!

(Vanea pune buchetul de trandafiri lângă fotoliu, Elena continuă să se uite pe fereastră încercând să-şi imagineze ce să spună şi ce să facă, în vreme ce Astrov se simte cumplit de vinovat şi încearcă să nu se observe.)

(OBSTACOL: să scape neapărat din această situaţie în care el comitea, în mod clar, o indiscreţie.)

Instrumentul 4 : SUBSTITUIREA

Îmbogăţirea celuilalt actor/personaj cu ceva din viaţa voastră, care să inspire o nevoie personală de a atinge OBIECTIVUL SCENEI personajului vostru.

Nu uitaţi că, atunci când faceţi o alegere de SUBSTITUIRE, trebuie să creaţi o dorinţă personală de a învinge, pentru că SUBSTITUIREA simbolizează povestea potrivită şi OBSTACOLELE inerente adecvate personajului. Alegeţi pe cineva care să presupună o relaţie dificilă, pentru că, dacă reuşiţi prea uşor să vă atingeţi OBIECTIVUL SCENEI prin alegerea SUBSTITUIRII, călătoria va fi lipsită de aventură.

Nu judecaţi şi nu fiţi moralizatori atunci când alegeţi SUBSTITUIREA.

Interpretarea este ca o arenă în care poţi să devii meschin, imoral sau manipulator pentru că nu e ceva real. E ca şi cum fantezia ta dintr-o dată ar pleca într-o excursie. Nu vă cenzuraţi. Această artă este singura în care puteţi în mod legitim să faceţi ceea ce n-aţi îndrăzni în viaţa reală. Deci, bucuraţi-vă de toate posibilităţile!

Următoarele sugestii sunt doar câteva dintr-un număr infinit de posibilităţi. Alegerile pentru SUBSTITUIRE sunt la fel de variate şi de numeroase ca şi experienţa voastră de viaţă. Veniţi cu câteva alegeri care sunt logice, iar apoi gândiţi-vă şi veniţi cu unele care sunt mai puţin logice. Încercaţi-le pe toate şi faceţi în aşa fel încât cea mai bună SUBSTITUIRE să aibă câştig de cauză.

SUBSTITUIREA Elenei pentru Astrov

Puneţi-vă următoarea întrebare: „de la cine din viaţa mea aş vrea să obţin OBIECTIVUL SCENEI, «să te fac să te îndrăgosteşti de mine», care inspiră şi nevoia de joacă, de asumare a riscurilor şi, inerent, de atacare a obstacolelor?"

Sugestii de SUBSTITUIRE

- **Fostul partener:** există un motiv pentru care persoana nu mai e în viața voastră. V-a mințit, v-a înșelat, v-a privit cu condescendență sau v-a agresat, toate sunt niște motive la fel de întemeiate ca să îi faceți aceleași figuri pe care vi le-a făcut și el vouă, să i-o plătiți. Riscul este însă ca prin aceste manevre să vă îndrăgostiți din nou, și atunci totul devine periculos. Gândiți-vă la toți cei care v-ar putea trata cu aroganță: actualul partener, un părinte veșnic nemulțumit sau un prieten, prietenul fostului sau o rudă care nu v-a îndrăgit niciodată etc.

- **Amicul partenerului:** poate că aveți vreun prieten care v-a tratat cu cruzime. Cu toții am avut sau avem așa ceva. S-ar putea să fie o dovadă de masochism, dar și asemenea persoane merită atenție și o răsturnare de situație. Să îl faceți pe amicul partenerului să se îndrăgostească de voi ar fi o idee. Dar riscul este să pierdeți o prietenie și, eventual, și alți prieteni care ar afla cum v-ați comportat și nu ar mai avea încredere în voi. V-ați trezi cu tot felul de oaspeți nedoriți, ar putea apărea reproșuri din partea prietenilor care s-ar arăta îngroziți sau din partea actualului partener.

- **Șeful, un profesor, regizorul, producătorul (persoane cu funcții importante):** persoanele cu funcții importante profită adesea de acestea. Dacă vi s-a întâmplat așa ceva, de aici trebuie pornit. Persoana merită să fie jucată pe degete și manevrată. Alegerile ar putea fi: partenerul, amicul lui, alt student sau angajat etc.

- **Alți membri mai îndepărtați ai familiei (veri, unchi, un tată vitreg, un cumnat etc.):** nu este vorba de rudele foarte apropiate, dar totuși nu se face să aveți o relație amoroasă, chiar dacă nu sunteți rude de sânge, pentru că se consideră că este imoral și social inacceptabil. Dar dacă o persoană din familie v-a făcut vreun rău (sau vreun membru al familiei față de care persoana este foarte atașată v-a făcut să suferiți emoțional), atunci toate manevrele, oricât de calculate, sunt perfect justificate. Intrusul poate fi un alt membru al familiei, ruda de care acesta este atașat, actualul partener de viață etc.

- **Un amic:** știți la ce amici mă refer, cei care v-au plăcut dintotdeauna, dar n-ați avut curaj să mergeți până la capăt de teamă să nu vă pierdeți prietenia. Există probleme de putere intrinsecă în acest tip de prietenie, pentru că el știe de obicei și adesea simte aceeași atracție. Nu mai contează dacă acest amic nu acționează din frică sau pentru că așa se simte mai stăpân pe situație — voi simțiți că deține un control prea mare. Cine ar putea să dea buzna peste voi și să vă facă să vă stea inima în loc ar putea fi alt prieten care vă știe pe amândoi, pe partenerul vostru, pe amicul lui etc.

SUBSTITUIREA lui Astrov pentru Elena

Puneți-vă următoarea întrebare: „de la cine din viața mea aș vrea să obțin OBIECTIVUL SCENEI, «să te fac să te îndrăgostești de mine», în care relația pare a fi una interzisă, plină de vinovăție și de iubire neîmpărtășită?"

Sugestii de SUBSTITUIRE

- **Fosta parteneră:** indiferent de ce a ajuns o fostă, ea va rămâne prezentă. E puțin probabil ca ea să se fi schimbat prea tare și partea urâtă a trecutului poate oricând să scoată iar capul la suprafață. Cu toții știm asta și totuși ignorăm probabilitatea celei mai mici posibilități de a detecta greșeala și de a o face să se schimbe. Cu cât era o relație mai greșită, cu atât ne-o dorim mai mult. Astfel, fosta devine interzisă și vă simțiți caraghioși că v-o doriți înapoi, ceea ce vă dă un sentiment de vinovăție și de iubire neîmpărtășită (natura umană scoate capul ei hidos). Cei care pot pătrunde în viața voastră tulburându-vă pot fi: actuala parteneră, membrii familiei sau prietenii care n-au fost niciodată de acord cu prezența acestei persoane în viața voastră etc.

- **Studentul vostru, angajatul vostru sau copilul vitreg:** când aveți o funcție de răspundere se consideră că nu se cuvine și uneori e chiar ilegal să profitați de pe urma persoanei inferioare ierarhic. Puteți fi dați în vileag și ostracizați de persoane la care țineți pentru că pur și simplu ei nu înțeleg cât de profundă este iubirea voastră pentru student, angajat, copil vitreg, și că ea transcende convențiile. Asta însă nu șterge sentimentele de vinovăție sau faptul că iubirea este complet interzisă. Peste voi poate da buzna absolut oricine, ceea ce ar fi o problemă în situația asta.

- **Un bărbat de care sunteți atașați:** dacă nu sunteți *gay*, și simțiți că vă atrage sau chiar vă obsedează un bărbat, veți avea niște sentimente profunde că este ceva interzis, vă veți simți vinovați și, din pricina stigmatului societății, va fi o relație de nedorit. Pe scurt, ar fi foarte înspăimântător să urmăriți OBIECTIVUL SCENEI pornind de la o asemenea substituire, devenită o alegere puternică. Nu se mai pune problema să intervină cineva.

- **O femeie care, financiar, social, intelectual și ca maturitate, „nu-i de nasul vostru":** dacă o femeie câștigă mai mulți bani, este mai școlită, vă este superioară socio-economic, sau provine dintr-un mediu social superior, v-ar intimida și v-ar da un sentiment de neputință. S-ar putea să vă întrebați, în tăcere și în taină, dacă nu sunteți considerați de către familie și prieteni un măscărici. Și totuși ați fi în stare de orice ca să faceți persoana respectivă să se îndrăgostească de voi — indiferent cât de mari ar fi contrastele, pentru că

la un alt nivel v-ar gâdila orgoliul. Cei care ar putea să se bage fără a fi poftiți ar deveni o problemă: orice prieten sau rudă care consideră că țintiți prea sus, actuala parteneră, prietenii sau familia ei, care vă privește de sus etc.

- **Amica prietenului, mama vitregă, cumnata (oricine care are legătură cu o persoană pe care o iubiți):** aceasta ar putea intra în categoria „n-ar fi cazul să te bagi". Vina voastră este clară... e ceva interzis, în mod limpede, și probabil afecțiunea voastră este neîmpărtășită, dar asta nu vă împiedică să mergeți mai departe — pentru că iubirea învinge orice, sau cel puțin așa se spune. Asta cu condiția să vă iubească și ea, ceea ce s-ar putea să nu fie cazul, și atunci totul e pierdut pentru că ați pierdut-o și pe ea, și pe *persoana iubită pe care o place ea.* Intruşii sunt riscul vostru: iubitul de care este atașată, alte rude, actuala voastră parteneră, un prieten care n-ar fi de acord, predicatorul sau rabinul, care ar spune că e ceva imoral etc.

Personalizarea OBSTACOLELOR pornind de la alegerea SUBSTITUIRII

Odată ce ați ales și ați încercat câteva persoane ca posibile SUBSTITUIRI și ați găsit-o pe aceea potrivită, trebuie să recitiți textul și să personalizați OBSTACOLELE personajului, în funcție de legătura acestuia cu persoana respectivă. Personalizarea OBSTACOLELOR va fi determinată de la sine de SUBSTITUIREA la care v-ați hotărât spre a o folosi în această scenă. Asta înseamnă că dacă vă schimbați SUBSTITUIREA, trebuie să vă schimbați și personalizările în conformitate cu ea.

Când personalizați OBSTACOLELE, faceți alegeri cât mai vii și mai profunde — fiți precişi și detaliați când introduceți informațiile personale în OBSTACOLELE voastre. Asta va duce la o luptă intensă pentru atingerea OBIECTIVULUI SCENEI, pentru că deveniți foarte conștienți de ceea ce s-ar putea întâmpla dacă n-ați avea câștig de cauză.

Personalizarea OBSTACOLELOR Elenei

1. Posibil refuz

Personalizarea: ca om e mai mult decât probabil să fi fost respins și încă de o mulțime de ori. Gândiți-vă la alegerea pe care ați făcut-o, ca SUBSTITUIRE, pentru Astrov. Și amintiți-vă visceral evenimentul (evenimentele) care a(au) presupus refuzul unei anumite persoane, sau, folosind un eveniment într-o locație similară, nu uitați momentul refuzului, perceput de

toate simțurile voastre, și teama de a nu se repeta de data aceasta cu SUBSTITUIREA pentru Astrov. De exemplu, dacă SUBSTITUIREA voastră pentru Astrov este actualul șef, conștientizați ce s-ar putea întâmpla dacă ați fi respins (concedierea, pierderea prieteniei și încrederii celorlalți angajați, pierderea mașinii, a apartamentului, perspectiva de a ajunge boschetar, pentru că nu mai aveți bani etc.) sau luați un refuz din trecut, eventual chiar de la o altă slujbă și rejucați întregul incident penibil în gând. Lăsați-vă paranoia liberă sub forma unei frici exacerbate care oricând ar putea reveni. Creați niște imagini precise în gând și potriviți-le scenariului de refuz și fricii care îl însoțește.

2. Elena e măritată

Personalizarea: dacă sunteți căsătoriți sau atașați de cineva, atunci pur și simplu personalizați OBSTACOLELE firești care există în relația voastră, mai ales în momentele de rătăcire. Aici ar putea intra: posibila pierdere a partenerului, o pierdere a încrederii din partea partenerului, posibila pierdere a stabilității financiare, pierderea copiilor, o foarte mare dificultate de a găsi un nou partener. Trăiți aceste posibilități ca și cum s-ar fi și întâmplat și faceți-o cât mai în detaliu, mai viu și mai colorat. Dacă în momentul respectiv nu puteți să vedeți nimic de acest gen, imaginați-vă OBSTACOLELE care ar apărea dacă v-ați pierde un prieten, o rudă, slujba sau o poziție socială, pentru că „ați fost prins asupra faptului" cu SUBSTITUIREA pentru Astrov.

3. Sonia, fata vitregă a Elenei, este îndrăgostită de Astrov

Personalizarea: imaginați-vă care ar fi consecințele dacă ați fi prins într-un ofsaid sexual cu SUBSTITUIREA pentru Astrov de către SUBSTITUIREA pentru Sonia. Faceți în așa fel încât pierderea să fie specifică SUBSTITUIRII pentru Sonia. Să fie pierderea unui partener, pierderea unui prieten, pierderea stabilității financiare, pierderea căminului sau pierderea unei slujbe cu toate încrengăturile deranjante care ar putea decurge din asta?

4. Vanea, proprietarul casei, cumnatul soțului ei și bunul prieten al lui Astrov este îndrăgostit de Elena

Personalizarea: teama că Vanea ar putea reacționa pentru că a fost ridiculizat depinde de alegerea SUBSTITUIRII pentru Vanea. De exemplu:

- violență (îndreptată spre voi și/sau spre SUBSTITUIREA lui Astrov);
- o răzbunare, ceea ce ar putea însemna datul afară din casă, din slujbă sau excluderea din familie;
- bârfitul către partener, rude, șef sau producător/regizor, ceea ce ar aduce mari daune familiei sau carierei;

• întreruperea oricăror legături şi îndemnarea prietenilor şi/sau rudelor să facă acelaşi lucru.

Alegeţi reacţia cea mai potrivită care ar avea cea mai mare logică în raport cu SUBSTITUIREA pentru Vanea şi imaginaţi-vă răspunsul până la cele mai mici şi mai dure amănunte.

5. Pe Elena nu o interesează deloc ecologia, în vreme ce Astrov o adoră.

Personalizarea: este ceva mai complex, pentru că, nu numai că trebuie ales un subiect de mare interes pentru SUBSTITUIREA lui Astrov, dar şi unul de care să nu vă pese. SUBSTITUIRII s-ar putea să-i placă să vă vorbească până să vă ameţească despre fotbal, dar, dacă vă place fotbalul, atunci nu se declanşează dinamica potrivită. Subiecte tipice care presupun pasiune din partea vorbitorului şi o mare plictiseală din partea ascultătorului ar fi: binefacerile regimului vegetarian, religia, sportul, politica, mecanica, maşinile sau evenimentele curente. Trebuie să alegeţi un anumit subiect pentru SUBSTITUIREA lui Astrov care să îl inspire şi să îl absoarbă total.

6. Ea provine de la oraş, Astrov provine de la ţară. Ea are foarte puţine în comun cu Astrov.

Personalizarea: pornind de la SUBSTITUIREA voastră pentru Astrov, uitaţi-vă la toate diferenţele care există. Sunteţi dintr-un oraş mare, în vreme ce el este din suburbii, veniţi dintr-o familie avută, iar el a crescut în sărăcie, aveţi şcoală şi el nu, aveţi umor, în vreme ce el este foarte serios şi grav, sunteţi îndrăzneaţă, iar el este un singuratic, aveţi un caracter puternic, în vreme ce el este tăcut şi fără convingeri. Sunteţi apolitică, în vreme ce el este implicat în politică, vă funcţionează mai bine partea dreaptă a creierului (cea artistică), pe când lui partea stângă (analitică), sunteţi atee, iar el este credincios. Imaginaţi-vă în amănunt felul cum diferenţele au dus la dificultăţi în relaţia voastră.

7. Elena este foarte competitivă din fire, îi place ca miza să fie mare când intră în concurenţă cu cineva, în cazul dat, rivalitatea cu Sonia pentru Astrov.

Personalizarea: toată lumea a simţit nevoia de competitivitate într-o direcţie sau alta în viaţă, de fapt, cu cât o persoană are mai mult succes, cu atât dă mai mult dovadă de spirit de competiţie. Aţi auzit de zicala „nu contează dacă pierdeţi sau câştigaţi, important e să jucaţi?" Ea este întotdeauna citată de un învingător. Amintiţi-vă de orice întâmplare sau circumstanţă care v-a motivat dorinţa de a câştiga cu orice preţ. Uitaţi-vă şi la SUBSTITUIREA pentru Sonia, pentru a descoperi de ce e important să nu o lăsaţi să câştige. Exemplele în această dinamică ar fi:

- O soră; rivalitatea dintre fraţi şi tot ceea ce presupune ea. Dacă o folosiţi pe sora voastră ca SUBSTITUIRE pentru Sonia, folosiţi tot ceea ce a făcut vreodată mai bine decât voi şi în legătură cu care s-a dat mare în faţa voastră. Aşadar, dacă veţi reuşi să-l câştigaţi pe Astrov, veţi avea, la rândul vostru, motive să vă daţi mari.
- O bună prietenă. Dacă folosiţi o bună prietenă ca SUBSTITUIRE pentru Sonia, găsiţi tot ceea ce prietena a făcut mai bine decât voi vreodată (note mai bune, iubiţi mai buni, slujbe mai bune, bani mai mulţi etc.) şi gândiţi-vă ce grozav ar fi să o întreceţi cu această ocazie. Să îl cuceriţi pe bărbatul faţă de care prietena voastră şi-a manifestat interesul ar putea deveni marea lovitură.

Cu acest obstacol trebuie să personalizaţi atât *de ce* aveţi nevoie să vă întreceţi cu SUBSTITUIREA pentru Sonia, *cât şi* care sunt repercusiunile precise pe care le veţi avea de suferit dacă îşi va da seama de manevră.

8. Dorinţa ei de a-i manipula pe cei din jur

Personalizarea: gândiţi-vă la cum aţi fost manipulat de către SUBSTITUIREA lui Astrov ştiind că acum a venit vremea să i-o plătiţi.

9. Ar putea fi prinsă (de Alexandr, Sonia sau Vanea)

Personalizarea: trebuie să identificaţi ce anume ar putea ieşi prost în viaţa personală, ca urmare a faptului că aţi putea fi prinşi de către SUBSTITUIRILE pentru Vanea, Sonia sau Alexandr. Când un plan iese foarte prost, nu ne gândim niciodată „a, asta-i chiar nasol". Reacţia umană spontană este să ne imaginăm în amănunt tot ce ar putea fi mai rău, în cazul dat, imaginea este determinată de SUBSTITUIRILE pentru Vanea, Sonia sau Alexandr, şi să dea imagini explicite ale consecinţelor.

10. Ea este prinsă (de Vanea)

Personalizarea: când personalizaţi OBSTACOLUL „prinsului asupra faptei", trebuie să luaţi în considerare:

a) dezastrul care ar urma din cauza faptului că aţi fost prinsă în mijlocul scenei de seducţie de către SUBSTITUIREA lui Vanea: pierderea slujbei, pierderea unui prieten, înstrăinarea de familie, pierderea unui partener, pierderea integrităţii, pierderea custodiei;

b) consecinţele pe termen lung versus răul imediat, cum ar fi:

- imposibilitatea de a vă găsi o nouă slujbă;
- alţi prieteni vă vor părăsi pentru că nu mai au încredere în voi;
- familia nu o să vă mai respecte niciodată;

- pierderea partenerului care poate genera instabilitate financiară şi/sau emoţională;
- reputaţia vă este împroşcată cu noroi, eventual pentru tot restul vieţii;
- nu o să apucaţi să vă vedeţi copiii mari.

Personalizarea OBSTACOLELOR lui Astrov

1. Posibilitatea unui refuz

Personalizarea: gândiţi-vă la alegerea pe care aţi făcut-o pentru SUBSTITUIREA Elenei şi amintiţi-vă visceral împrejurările în care s-a ajuns la refuzul unei anumite persoane sau folosind o întâmplare similară într-un loc similar, amintiţi-vă momentul refuzului, cu toate simţurile, şi teama de ceea ce s-ar putea întâmpla de data aceasta cu SUBSTITUIREA pentru Elena. De exemplu:

- Dacă folosiţi o bună prietenă ca SUBSTITUIRE pentru Elena, amintiţi-vă de o întâmplare din trecutul vostru când o altă prietenă pe care v-aţi dorit-o s-a exprimat spunând: „nu mi-aş fi imaginat că eşti capabil de una ca asta", ceea ce, firește, v-a făcut să vă simţiţi ultimii rataţi. Temeţi-vă că asta se poate repeta cu actuala prietenă şi cu SUBSTITUIREA pentru Elena când vă exprimaţi sentimentele profunde în timpul scenei.
- Dacă vă folosiţi o verişoară ca SUBSTITUIRE pentru Elena, ca membră a familiei, s-ar putea să vă cunoască foarte bine. Această persoană ştie despre voi nişte secrete jenante şi, ca urmare, vă poate respinge. Identificaţi umilinţele personale. De exemplu, aţi avut o boală de piele grotescă atunci când eraţi în creştere, aţi făcut pipi în pat până la cinci ani, aţi fost tocilar, aţi rămas repetenţi, foarte greu v-aţi făcut şi mai ales v-aţi păstrat prietenii etc.

Recapitulaţi-vă motivele refuzurilor ca să nu uitaţi că toate sunt posibile în acest moment al scenei.

2. Astrov este îndrăgostit de Elena.

Personalizare: dacă sunteţi trecut de doisprezece ani ştiţi ce înseamnă suferinţa de a fi îndrăgostit, folosiţi-vă de ea, nu uitaţi propriile încercări în care ea era o parte integrantă a dezastruoasei şi penibilei stări care se numeşte „a fi îndrăgostit".

3. Elena este măritată.

Personalizare: Elena este, din toate punctele de vedere, intangibilă. Dacă persoana pe care o folosiţi ca SUBSTITUIRE e ataşată de altcineva, atunci personalizaţi obstacolele în asemenea situaţii, spre exemplu: este oare soţul/

iubitul ei prieten cu voi? Vă simțiți vinovați, imorali? E prima dată când încercați să cuceriți o persoană căsătorită? A treizecea oară? ş.a.m.d.

- Să zicem că SUBSTITUIREA pentru Elena este o prietenă mai de demult: ea devine intangibilă pentru că transformarea prieteniei într-o relație sexuală (sau măcar sugerarea ei) aproape întotdeauna distruge prietenia. Când faceți „mişcarea", intervin o grămadă de OBSTACOLE.
- Dacă SUBSTITUIREA pentru Elena are legătură cu serviciul, obstacolul ar fi pierderea slujbei sau a respectului semenilor. În ce fel va fi afectată însă cariera voastră?

Imaginați-vă în detaliu ce anume face ca SUBSTITUIREA aleasă pentru Elena să fie dincolo de posibilitatea voastră de a ajunge până la ea şi care ar fi repercusiunile exacte ale încercării voastre de a începe o asemenea relație interzisă.

4. Astrov n-a avut niciodată o relaţie de lungă durată şi este naiv.

Personalizare: chiar dacă sunteți combinați cu cineva sau e uşor să deveniți, întotdeauna există cineva în viață care să vă facă să asudați şi să vă facă să vă simțiți ciudat, timid şi incoerent. Aceste sentimente sunt identice cu ceea ce simte un naiv şi o persoană lipsită de experiență. Alegerea SUBSTITUIRII ar trebui să vă facă să simțiți asta. Ar trebui să scoateți în evidență diversele comportamente apărute când v-ați confruntat cu o persoană foarte senzuală. Nu mai sunteți în stare să vorbiți, bolborosiți nişte prostii şi nişte afirmații şocante, vă transpiră mâinile, oftați mult, vă vine să vărsați, chiar vărsați, mormăiți sau vă ciupiți pielea degetelor sau vă muşcați buzele. Indiferent ce aveți tendința să faceți, când vă confruntați cu foarte stresantul obiect al iubirii, feriți-vă de el. Când începe să iasă la suprafață comportamentul, lăsați-l să devină un OBSTACOL permanent pe care trebuie să îl atingeți prin o supracompensare.

5. Sonia este îndrăgostită de Astrov, ceea ce ar putea pune o problemă.

Personalizare: există, de obicei, cineva care pândeşte din umbră în viața fiecăruia, o persoană obsedată de voi — un fost cu care n-ați ştiut să o rupeți sau un prieten, un părinte, ori alte rude care sunt atât de posesive, încât nu vor să mai fiți şi cu altcineva. Indiferent cine ar fi persoana din viața voastră reală, ea poate deveni o SUBSTITUIRE pentru Sonia. Acest OBSTACOL poate deveni puternic, pentru că asemenea oameni sunt adesea nebuni, dezechilibrați sau, în cel mai bun caz, iraționali. Va fi nevoie să vă confruntați cu ieşiri emoționale violente, dacă persoana respectivă descoperă

că sentimentele voastre față de SUBSTITUIREA Elenei întrec orice sentiment ați avut pentru ea.

6. Cel mai bun prieten al lui Astrov, Vanea, o dorește și el pe Elena.

Personalizare: persoana pe care o folosiți ca SUBSTITUIRE pentru Vanea vă va da măsura exactă a pierderilor pe care le veți suferi dacă vor fi date la iveală încercările voastre de a o seduce pe SUBSTITUIREA aleasă pentru Elena. Să fie vorba de pierderea unui prieten, a unei rude, a unui amic și, mai precis, ce anume ați pierde dacă s-ar întrerupe prietenia? S-ar pierde slujba, încrederea, statutul social, sprijinul financiar? Identificați exact ce s-ar putea întâmpla și cât de dificil ar fi de îndurat. Astfel, OBSTACOLUL devine tangibil, pentru că veți ști exact ce s-ar întâmpla dacă ați fi dat în vileag, ceea ce va face ca nevoia voastră de a împiedica să fiți dați în vileag să fie și mai stringentă.

7. Problema lui cu băutura

Personalizare: dependențele de orice fel sunt obstacole înnăscute. Supraalimentarea, excesele sexuale, alcoolul, drogurile, tutunul, dependența de calculator — orice dependență deține controlul asupra voastră. Degeaba vă spuneți „ei, la naiba, dacă aș vrea, de mâine m-aș putea lăsa" pentru că nu-i deloc așa. Luați viciul respectiv, cel care vă face să vă spuneți că *trebuie* să faceți un anumit lucru atunci când nivelul de stres este foarte mare și colorați nevoia de a bea a personajului vostru cu toate nuanțele pe care viciul vostru personal le are. N-ați vrea ca SUBSTITUIREA pentru Elena să afle că aveți această slăbiciune și asta va genera un impuls ambiguu, de acceptare și respingere concomitentă atunci când va trebui să cedați și să beți efectiv alcool pe parcursul scenei.

8. Disperarea

Personalizare: disperarea este un obstacol firesc. Nu e niciodată ceva atrăgător și produce comportamente nedorite. Disperarea personalizată poate fi generată de cauze diferite.

- Dacă n-ați mai fost de mult cu cineva, atunci este mai greu ca relația să reușească.
- Dacă sunteți căsătoriți sau aveți o legătură de lungă durată cu cineva, disperarea provine din posibilitatea de a nu vă cuceri SUBSTITUIREA pentru Elena. Veți fi descoperiți. Vă veți pierde partenera și veți rămâne complet singuri.
- Disperarea voastră poate proveni dintr-un tipar sau o poveste dureroasă a unei relații trecute de care vă temeți să nu se repete cu SUBSTITUIREA pentru Elena.

- Disperarea poate apărea din cicălirea prietenilor sau rudelor care susțin că, dacă nu vă grăbiți să vă găsiți pe cineva, o să muriți singuri.
- Disperarea poate proveni din nevoia voastră primară de a avea copii. Până să se descopere o altă cale, să ai o femeie în viața ta este cheia succesului.
- Dacă folosiți o situație de la serviciu, disperarea poate proveni din faptul că n-ați mai muncit de mult și persoana respectivă v-ar putea da o slujbă de vis sau v-ar putea catapulta în vârf.

Identificați situațiile și temerile voastre personale care dau culoarea specifică a disperării de care aveți nevoie pentru a interpreta această scenă.

9. Diferența socială și de studii

Personalizare: stabiliți precis ce vă face să vă simțiți intimidați și inferiori sau plicticoși, sau că nu sunteți suficient de buni în raport cu SUBSTITUIREA voastră pentru Elena. Este ea, oare, o persoană celebră, arată mai bine, e mai cultivată, vine dintr-un oraș mare, în vreme ce voi proveniți de la țară, câștigă mai mulți bani decât voi, este mai în vârsta și cu mai multă experiență sau vă este șefă? Indiferent care ar fi problema care vă inhibă, ea este un OBSTACOL puternic, greu de depășit în încercarea de a o determina pe SUBSTITUIREA aleasă să se îndrăgostească de voi.

10. Cinismul lui Astrov

Personalizare: analizați-vă propriile experiențe de viață, cele care v-au distrus idealismul și care v-au făcut să fiți pesimiști și cinici, să nu mai aveți încredere în nimeni și să fiți foarte suspicioși. Chiar dacă, de obicei, sunteți extrem de idealiști sau suferiți chiar de un complex de superioritate, au existat cu siguranță momente în viața voastră în care ați fost călcați în picioare suficient încât să deveniți cinici. Identificați cu exactitate aceste evenimente și folosiți-le ca OBSTACOL, astfel încât să fiți obligați să vă depășiți scepticismul pentru a vă atinge OBIECTIVUL SCENEI.

11. Mustrările de conștiință

Personalizarea: mustrările de conștiință sunt manifestarea conștiinței voastre care prinde glas și vă oferă motivația necesară pentru a îndrepta greșelile pe care le-ați comis. Bineînțeles, asta presupune că vă cunoașteți comportamentul îndoielnic, ceea ce presupune că aveți de depășit OBSTACOLE organice de vinovăție. În ce fel mai precis vă simțiți vinovați pentru că vă încăpățânați să o curtați pe SUBSTITUIREA Elenei? Sunteți căsătoriți și astfel deveniți infideli? SUBSTITUIREA pentru Elena este cumva prietena soției voastre, ceea ce vă face cu adevărat extrem de *ne*prietenoși? Sunteți siguri de intențiile voastre? Vreau să spun, dacă se dovedește a fi doar o

legătură sexuală înseamnă că nu sunteți complet sincer cu ea sau cu voi. Sunteți genul de prieten care urmărește fără scrupule să cucerească persoana de care cel mai bun prieten e clar că e îndrăgostit? Și dacă SUBSTITUIREA voastră este căsătorită, sunteți pregătiți să vă asumați consecințele morale de a fi cu o femeie care în fața lui Dumnezeu și a statului este legată de altcineva? Alegeți circumstanțele care motivează cea mai mare vină posibilă și o să constatați cât de greu vă va fi să le depășiți.

SUBSTITUIREA insuflă tuturor celorlalte instrumente de actorie o poveste și o nevoie profund personale.

Instrumentul 5: IMAGINILE INTERIOARE

Acestea sunt imagini ale unor persoane, locuri, lucruri sau evenimente din viața noastră la care vă gândiți când voi sau celălalt personaj/personaje discutați despre oamenii, locurile, lucrurile și întâmplările din text.

IMAGINILE INTERIOARE sunt imagini, nu cuvinte. Vizualizarea acestor imagini personale de oameni, locuri, lucruri și întâmplări creează asocieri *reale* de idei pentru cuvintele pe care le spuneți sau le auziți. Munca interioară pe care ați depus-o până acum o să vă ajute să definiți alegerile potrivite pentru IMAGINILE INTERIOARE. Asigurați-vă totodată că IMAGINILE INTERIOARE implică OBSTACOLE inerente (acest lucru fiind valabil pentru toate instrumentele de actorie). Dacă alegerile pentru IMAGINILE INTERIOARE nu sunt încărcate de o istorie și de un conflict foarte acut, imaginile pe care le-ați creat nu vor apărea de la sine în momentul în care trebuie să jucați.

Iată câteva posibile alegeri de imagini interioare pentru *Unchiul Vanea*. Din nou, ca în cazul tuturor instrumentelor deja discutate, sunt doar sugestii care să ducă la o înțelegere mai profundă a tehnicii și să vă călăuzească pentru a veni cu propriile idei.

IMAGINILE INTERIOARE care vă afectează cel mai mult vor fi unice în raport cu persoana voastră. Întotdeauna faceți alegeri bazate pe *propria* experiență de viață.

Având în vedere scopul acestei cărți, și ca să înțelegeți pe deplin cum funcționează IMAGINILE INTERIOARE, cuvintele din textul piesei *Unchiul Vanea* care au nevoie de IMAGINI INTERIOARE vor fi *subliniate*, iar lista cu posibilele mele alegeri pentru IMAGINILE INTERIOARE va fi *scrisă de mână* cu creionul. Eu vă voi prezenta o listă, dar în practică veți scrie doar *o* alegere *direct sub cuvântul* care are nevoie de o IMAGINE INTERIOARĂ. Dacă vă

schimbați IMAGINEA INTERIORĂ, în timpul repetiției, ștergeți și înlocuiți alegerea inițială cu noua alegere. Din nou, aceasta va trebui scrisă direct sub cuvântul din text, care are nevoie de o IMAGINE INTERIOARĂ (în același fel în care am ilustrat în Partea I, la Instrumentul 5 pentru textul piesei *Ce înseamnă să fii onest).*

IMAGINILE INTERIOARE din perspectiva Elenei

UNCHIUL VANEA
Anton Cehov
(O scenă din Actul III)

ASTROV

(*Intră cu o hartă*)

Bună ziua. Doriți să vedeți picturile mele?

„...hartă"; „ ...picturile" =
Gândiți-vă la SUBSTITUIREA pentru Astrov. Care este subiectul care îl obsedează? Care este subiectul despre care vorbește întruna și vă plictisește de moarte?
- *campania pentru postul de primar din Adunații-Copăceni*
- *Legea Salvați Bursucii*
- *ecologia*
- *clubul de fotbal preferat din Divizia C*
- *bursa*

ELENA

Ieri mi-ai făgăduit că-mi arăți lucrările dumitale... Ai vreme acum?

„...lucrările"=
Aceleași IMAGINI INTERIOARE ca mai înainte.

ASTROV

O, mai e vorbă?

(*Desface harta pe masa de joc și o fixează cu niște piuneze. Ea îl ajută.*)

Unde v-ați născut?

ELENA

La Petersburg.

„.... Petersburg" =
Trebuie să alegeţi o IMAGINE INTERIOARĂ care este vizualizarea unui loc care ar putea să intimideze SUBSTITUIREA lui Astrov. Nu-i nevoie să fie un oraş, un stat sau o ţară în care aţi crescut, poate fi oraşul unde locuiţi acum sau un cartier în care staţi şi care este din punct de vedere social sau economic superior locului în care trăieşte SUBSTITUIREA lui Astrov. De asemenea, trebuie să fiţi conştiente de felul în care SUBSTITUIREA lui Astrov ar putea fi deranjată când face comparaţia între o viaţă şi alta:

- *capitală (el locuieşte într-un orăşel de provincie prăfuit, cu o mie de locuitori)*
- *o vilă din cartierul Primăverii (el locuieşte într-o garsonieră din Ferentari)*
- *o zonă rezidenţială la modă (el locuieşte în ghetou)*
- *o vilă somptuoasă (el locuieşte într-o cămăruţă cu baie pe holul blocului)*
- *locuiţi singură (el are mai mulţi colegi de apartament)*

ASTROV

Şi unde v-aţi făcut studiile?

ELENA

La Conservator.

„studiile"; „Conservator" =

IMAGINEA INTERIOARĂ trebuie să fie ceva care să facă SUBSTITUIREA lui Astrov să pară mai puţin cultivat, mai puţin inteligent şi cu mai puţină intuiţie. Ar fi un OBSTACOL suplimentar de trecut pentru că vreţi să îl impresionaţi pe Astrov, dar fără să-l ridiculizaţi. Acest răspuns este de tipul: „vestea bună este că... şi vestea proastă este că..."

- *universitatea din Oxford (el a urmat o facultate de stat sau nici nu are diplomă)*
- *şcoală pentru supradotaţi (el a urmat o şcoală de cartier mizerabilă)*
- *o şcoală particulară elegantă şi de fiţe (el provine dintr-o suburbie amărâtă)*
- *aceeaşi şcoală ca SUBSTITUIREA pentru Astrov, dar voi aţi avut note mai mari sau aţi trecut mai multe clase într-un an*
- *sunteţi un mare mahăr într-o zonă importantă (el are doar o slujbă umilă într-o firmă minoră)*

ASTROV

Atunci n-o să vă intereseze.

ELENA

De ce? E drept, nu cunosc viaţa la ţară, dar am citit mult.

„...la ţară..." =

Aceleaşi IMAGINI INTERIOARE ca în cazul celor folosite pentru „hartă" şi „picturi".

ASTROV

Şi, acum, uită-te colea. E tabloul judeţului nostru, cum era acum cincizeci de ani. Verdele arată pădurile. Jumătate din toată suprafaţa era pe-atunci acoperită de păduri. Pe unde vezi umbrit cu roşu peste verde, acolo trăiau cerbi şi capre şi alte sălbăticiuni. Să trecem la partea a treia. Planul judeţului cum este astăzi. Mai stăruie pe-alocuri culoarea verde; nu mai există şălbăticiuni.

(*Pauză*)

Ai să spui că este aici o influenţă a civilizaţiei. Da, aş înţelege, dacă în locul acestor păduri distruse s-ar face uzine şi şcoli. Dar nici vorbă! În judeţul nostru, sunt aceleaşi mlaştini. Pretutindeni bântuie sărăcia, bolile şi oamenii ajunşi pe drumuri.

• *„tabloul judeţului nostru"*=
Un grafic istoric al politicienilor americani obscuri, dar care au deţinut funcţii importante, care prezintă reuşitele şi eşecurile lor.

• *„ acum cincizeci de ani"*=
Acum 200 de ani, la începuturile Americii.

• *„cerbi şi capre şi alte sălbăticiuni"*=
Libertatea de expresie, dreptul la religie şi toate celelalte.

• *„ nu mai există sălbăticiuni"*=
Lipsa adevărului şi a onestităţii în politică şi politicieni.

• *„ păduri distruse"*=
Distrugătoarele scandaluri politice

• *„ uzine şi şcoli"*=
Întrajutorarea celor săraci

• *„ mlaştini; pretutindeni bântuie sărăcia, bolile"*=
Ghetouri şi zone sărace

• *„ oamenii ajunşi pe drumuri"*=
Săraci, dependenţi de droguri, victime SIDA

(*O priveşte cum se miră...*)

Văd pe faţa dumitale că toate astea nu te interesează.

ELENA

Înţeleg atât de puţin din toate astea!

ASTROV

Nu-i nimic de înţeles. Adevărul e că nu vă interesează.

ELENA

La drept vorbind, gândurile îmi sunt în altă parte. Iartă-mă, dar trebuie să te supun unui mic interogatoriu. Sunt tulburată şi nu ştiu de unde să încep.

(*Pauză*)

E vorba de o fiinţă tânără pe care o cunoşti. Să vorbim ca oameni cinstiţi, ca doi prieteni, fără înconjur. Să vorbim şi să uităm apoi despre ce am vorbit. Primeşti?

„trebuie să te supun unui mic interogatoriu" şi „e vorba de o fiinţă tânără pe care o cunoşti" = Deşi numele Soniei nu este menţionat în text, ea trebuie să fie aici IMAGINEA INTERIOARĂ, pentru că ea este subiectul misterioasei întrebări a Elenei. Fireşte că vizual IMAGINEA INTERIOARĂ pentru Sonia este SUBSTITUIREA pe care o folosiţi pentru Sonia.

ASTROV

Da.

ELENA

E vorba de fiica mea vitregă, de Sonia. Îţi place?

„fiica mea vitregă, Sonia"=
Aceaşi IMAGINE INTERIOARĂ pentru „Sonia".

ASTROV

Da, o stimez.

ELENA

Dar ca femeie îţi place?

...„femeie" = Sex

ASTROV

(*Pauză*)

Nu.

ELENA

(*Îi sărută mâna.*)

N-o iubeşti! Ţi se citeşte în ochi. Ea suferă. Înţelege şi nu mai veni pe aici!

SUBSTITUIREA pentru Astrov va determina IMAGINEA INTERIOARĂ. Conform circumstanţelor pe care le-aţi creat, unde vă aflaţi?

„pe aici"=

- *acasă la voi*
- *la voi la birou*

- *la voi la şcoală*
- *acasă la familia voastră*
- *acasă la iubitul vostru*

(*Pauză*)

Uf! Ce convorbire neplăcută! Sunt atât de tulburată! Parcă aş fi dus în spate cine ştie ce povară. Slavă Domnului că s-a terminat! Să uităm asta ca şi cum nici n-am fi vorbit şi... pleacă! Eşti un om deştept, ai să înţelegi...

(*Pauză*)

M-am roşit toată.

„M-am roşit toată"=

- *Sunt excitată sexual (imaginaţi-vă o partidă de sex fierbinte cu SUBSTITUIREA lui Astrov).*
- *Sunt ameţită şi uşor leşinată (dacă leşin îi cad, firesc, în braţe, fără să îi creez suspiciuni).*

ASTROV

Dacă mi-ai fi vorbit cu o lună-două mai înainte, cine ştie, poate m-aş fi gândit, dar acum... Dar dacă suferă, atunci fără îndoială...

(*Pauză*)

Numai că nu înţeleg un lucru: de ce ai avut nevoie de interogatoriul ăsta?

(*O priveşte o clipă.*)

Am înţeles.

ELENA

Ce vrei să spui?

ASTROV

Să presupunem că Sonia suferă. Se prea poate. Dar la ce bun interogatorlul la care m-ai supus? Nu face pe mirata. Ştii foarte bine de ce vin aici în fiecare zi. Ştii şi pentru ce, ştii şi pentru cine. Fiară mică şi iubită, nu te uita aşa la mine! Sunt şi eu un mic „animal de pradă"!

ELENA

Fiară? Nu înţeleg nimic!

„...animal de pradă ... Fiară"=

Din nou Astrov este ambiguu. Daţi frâu liber imaginaţiei până la nebunie:

- *cu două feţe*
- *nedemnă de încredere*

• *mincinoasă*

• *ca un vultur*

• *târfă*

• *abilă*

ASTROV

Eşti un dihor frumos, cu blană pufoasă... Îţi trebuiesc victime. Mă dau bătut. Ai câştigat. Sunt al tău.

(*Ridicându-şi braţele de parcă ar fi fost răstignit.*)

Mă dau bătut. Mă supun. Hai, sfâşie-mă!

ELENA

Ai înnebunit?

ASTROV

Eşti sfioasă.

„... *sfioasă*"=

• *mincinoasă*

• *alunecoasă*

• *târfuliţă*

• *cu două feţe*

• *femme fatale*

ELENA

Sunt mai bună şi mai presus decât mă crezi. Asta ţi-o jur.

(*Încearcă să plece. Astrov îi taie calea.*)

ASTROV

Voi pleca. De azi nu voi mai da pe aici. Dar...

(*Îi ia mâna şi priveşte în jur să vadă dacă nu se uită cineva.*)

Unde ne vedem? Spune-mi mai repede unde. Poate să intre cineva. Spune mai repede.

(*Şoptind exaltat.*)

Vreau să-ţi sărut părul parfumat. O sărutare. Numai una...

„...*părul parfumat*"=

• *parfumul vostru*

• mirosul vostru natural

• şamponul

„... O sărutare"=

IMAGINEA INTERIOARĂ este o fantezie erotică specifică vouă şi plină de viaţă-care ar motiva o acută sexualitate în voi — o fantezie vizuală care vă excită atât de mult, încât parte din OBSTACOLUL pe care îl aveţi de depăşit în această scenă va fi că nu veţi fi capabilă să vă stăpâniţi imperioasele porniri de natură sexuală. De aceea s-ar putea să mergeţi chiar mai departe decât aţi avut vreodată intenţia.

ELENA

Te implor...

ASTROV

(Întrerupând-o)

De ce să implori? Nu e nevoie să implori. O, ce frumoasă eşti şi ce mâini frumoase ai! Vreau să-ţi sărut mâinile.

„... mâini" şi „să-ţi sărut mâinile" (şi IMAGINEA INTERIOARĂ ataşată sărutatului mâinilor) =

Fantezia pe care v-o imaginaţi trebuie să fie una nepermisă, mâinile simbolizând cea mai sensibilă parte a corpului. Când el vorbeşte despre mâinile voastre şi le sărută, vă imaginaţi că sărută acea parte a corpului care este cea mai erogenă în cazul vostru:

• muşcatul de gât

• linsul interiorului genunchiului

• suptul degetelor de la mâini şi de la picioare

• muşcatul de urechi

• sărutatul coapselor în interior

(Îi sărută mâinile.)

ELENA

Şi acum destul. Pleacă... Du-te...

(Îşi retrage mâinile.)

ASTROV

Îţi dai seama că e un lucru inevitabil? Suntem făcuţi unul pentru celălalt.

(O sărută. În acest răstimp intră Unchiul Vanea cu un buchet de trandafiri şi se opreşte în uşă. Nici Astrov, nici Elena nu-l observă.)

ELENA

(Fără să-l vadă pe Vanea.)

Fie-ţi milă de mine. Lasă-mă!

„... Lasă-mă" =
IMAGINEA INTERIOARĂ aici este imaginea care exprimă cea mai îngrozitoare temere, cel mai rău lucru care vi s-ar putea întâmpla dacă aţi fi prinsă asupra faptului într-o astfel de situaţie intimă:

- *divorţ*
- *concediere*
- *moarte sau mutilare*
- *negăsirea altei slujbe*
- *expulzarea*
- *pierderea familiei*
- *pierderea copiilor*
- *pierderea prietenilor*
- *veţi rămâne singură pentru totdeauna*

(Îşi lasă capul pe pieptul lui Astrov.)

ASTROV

Vino mâine la ocolul silvic... pe la 2.00. Da? Da? Ai să vii?

„... ocolul silvic" =
Folosiţi IMAGINEA INTERIOARĂ pentru a vizualiza un loc care să aibă o logică pentru voi şi pentru SUBSTITUIREA lui Astrov în vederea unei întâlniri amoroase:

- *la el acasă*
- *parcul local*
- *acasă la un prieten*
- *la el la birou sau la voi la birou*
- *într-o cameră specială de hotel sau motel*
- *într-o sală de curs goală*

(Elena îl vede pe Vanea care îi priveşte.)

ELENA

Lasă-mă.

(Adânc zbuciumată se desprinde din braţele lui Astrov şi se îndepărtează spre fereastră.)

(Bombăne aparte.)

E îngrozitor.

(Vanea pune buchetul de trandafiri lângă fotoliu, Elena continuă să se uite pe fereastră, încercând să-şi imagineze ce să spună şi ce să facă, în vreme ce Astrov se simte cumplit de vinovat şi încearcă să nu se observe.)

IMAGINILE INTERIOARE din perspectiva lui Astrov

UNCHIUL VANEA
Anton Cehov
(O scenă din Actul III)

ASTROV

(Intră cu o hartă)

Bună ziua. Doriţi să vedeţi picturile mele?

„...hartă"; „...picturile" =
Găsiţi IMAGINEA INTERIOARĂ care să arate ce vă pasionează, pentru că există desene care îl ajută pe Astrov să îşi ilustreze pasiunea lui temeinică pentru ecologie:

- *sigla clubului de fotbal preferat*
- *politica liberală*
- *programul guvernamental pentru handicapaţii mentali*
- *renaşterea creştină*
- *Green Peace*

ELENA

Ieri mi-ai făgăduit că-mi arăţi lucrările dumitale... Ai vreme acum?

„...lucrările" =
Aceleaşi IMAGINI INTERIOARE folosite anterior.

ASTROV

O, mai e vorbă?

(Desface harta pe masa de joc şi o fixează cu nişte piuneze. Ea îl ajută.)

Unde v-aţi născut?

ELENA

La Petersburg.

„... Petersburg" =

IMAGINEA INTERIOARĂ aici este un loc care vă intimidează într-un fel sau altul. Nu trebuie neapărat să fie locul în care s-a născut SUBSTITUIREA Elenei. Poate fi unde locuieşte ea acum sau „o stare de spirit" care vă inhibă:

- *capitala (versus orăşelul de provincie unde v-aţi născut)*
- *cariera ei strălucită (versus fast-food-ul unde serviţi voi cartofi prăjiţi)*
- *înalta societate (versus clasa de mijloc din care proveniţi)*
- *bogăţia ei (versus sărăcia voastră)*
- *celebritatea ei/cunoscuta ei familie (versus anonimatul vostru şi familia voastră banală)*

ASTROV

Şi unde v-aţi făcut studiile?

ELENA

La Conservator.

„... studiile"; „Conservator" =
Aici alegeţi o IMAGINE INTERIOARĂ care să vă facă să vă simţiţi mai puţin şcolit, mai prost sau inferior ca poziţie socială faţă de SUBSTITUIREA Elenei:

- *Universitatea Oxford (versus şcoala profesională pe care aţi absolvit-o voi)*
- *un celebru profesor particular de actorie (versus măturşa Lucy, a cărei celebritate se reduce la figuraţia din serialul La bloc)*
- *diploma obţinută cu Magna cum laude (versus diploma voastră de bac cu greu luată în sesiunea din toamnă, a codaşilor)*
- *o şcoală pentru supradotaţi (versus încercarea voastră de intra la aceeaşi şcoală şi refuzul lor de a vă primi)*

ASTROV

Atunci n-o să vă intereseze.

ELENA

De ce? E drept, nu cunosc viaţa la ţară, dar am citit mult.

„...la ţară..."=
Aceleaşi IMAGINI INTERIOARE ca în cazul celor folosite pentru „hartă" şi „picturi".

ASTROV

Şi, acum, uită-te colea. E tabloul judeţului nostru, cum era acum cincizeci de ani. Verdele arată pădurile. Jumătate din toată suprafaţa era pe-atunci acoperită de păduri. Pe unde vezi umbrit cu roşu peste verde, acolo trăiau cerbi şi capre, şi

alte sălbăticiuni. Să trecem la partea a treia. Planul judeţului cum este astăzi. Mai stăruie pe alocuri culoarea verde; nu mai există sălbăticiuni.

(*Pauză*)

. Ai să spui că este aici o influenţă a civilizaţiei. Da, aş înţelege, dacă în locul acestor păduri distruse s-ar face uzine şi şcoli. Dar nici vorbă! În judeţul nostru sunt aceleaşi mlaştini. Pretutindeni bântuie sărăcia, bolile şi oamenii ajunşi pe drumuri.

Trebuie să faceţi astfel încât imaginile descrise în text să corespundă cu IMAGINILE INTERIOARE pe care le-aţi ales pentru a ilustra subiectul conversaţiei voastre cu SUBSTITUIREA Elenei (de exemplu: folosirea ideii de tratare neadecvată a handicapaţilor mentali):

• *„...tabloul judeţului nostru"; „pădure..."; „acum cincizeci de ani..."; „suprafaţa era pe-atunci acoperită de păduri" =*

Un grafic al planificării sociale aşa cum arăta acum patruzeci de ani când planificarea era integral susţinută financiar de către guvern şi handicapaţii mentali erau îngrijiţi cum se cuvine.

• *„... trăiau cerbi şi capre şi alte sălbăticiuni"=*

Existau diverse planificări guvernamentale pentru problemele sociale.

• *„... nu mai există sălbăticiuni"; „păduri distruse"; „uzine şi şcoli"; „mlaştini... pretutindeni bântuie sărăcia, bolile"; „oamenii ajunşi pe drumuri"=*

Nu mai există subvenţii guvernamentale pentru programele sociale. Marile corporaţii conduc lumea. Programele sociale au fost distruse. Handicapaţii mintal sunt lăsaţi pe drumuri, neinstituţionalizaţi.

(N.B.: Puteţi alege ca IMAGINE INTERIOARĂ pentru subiectul discuţiei voastre orice subiect care vă obsedează, pentru că astfel veţi avea la îndemână o mulţime de fapte şi cifre care să vă ajute să corelaţi cuvintele din text cu acele lucruri care vă pasionează cu adevărat.)

(*O priveşte cum se miră.*)

ASTROV

Văd pe faţa dumitale că toate astea nu te interesează.

ELENA

Înţeleg atât de puţin din toate astea.

ASTROV

Nu-i nimic de înţeles. Adevărul e că nu vă interesează.

ELENA

La drept vorbind, gândurile îmi sunt în altă parte. Iartă-mă, dar trebuie să te supun unui mic interogatoriu. Sunt tulburată şi nu ştiu de unde să încep.

(*Pauză*)

E vorba de o fiinţă tânără pe care o cunoşti. Să vorbim ca oameni cinstiţi, ca doi prieteni, fără înconjur. Să vorbim şi să uităm apoi despre ce am vorbit. Primeşti?

„... trebuie să te supun unui mic interogatoriu" şi „e vorba de o fiinţă tânără pe care o cunoşti..."=
Dacă vă gândiţi la SUBSTITUIREA voastră pentru Elena, care ar putea fi o întrebare logică pe care să o pună şi care, totodată, să vă neliniştească pe voi personal? Ca parte a IMAGINII INTERIOARE trebuie să înfruntaţi ipoteza foarte probabilă că s-ar putea să ştie despre voi ceva ascuns, umilitor sau distrugător (nu uitaţi paranoia noastră specifică). „Marea taină" ar putea fi chiar subiectul în sine, întrebarea care îi ia aşa de mult ca să o pună. IMAGINEA INTERIOARĂ ar fi aceea a voastră implicat într-o activitate despre care nu aţi vrea să o daţi în vileag răspunzându-i la întrebare.
Posibilităţi pentru IMAGINEA voastră INTERIOARĂ referitoare la „interogatoriul" Elenei=

- *(Eşti) alcoolic?*
- *(Îţi place să) torturezi animăluţe?*
- *(Eşti) homosexual?*
- *(Eşti) pervers sexual (specificaţi perversiunea pe care o doriţi)?*
- *(Ai fost vreodată la) puşcărie?*
- *(Ţi s-a întâmplat să) baţi femei?*

ASTROV

Da.

ELENA

E vorba de fiica mea vitregă, de Sonia. Îţi place?

„... fiica mea vitregă, Sonia"=
SUBSTITUIREA voastră pentru Sonia.

ASTROV

Da, o stimez.

ELENA

Dar ca femeie îţi place?

„... femeie"= Sex.

ASTROV

(*Pauză*)

Nu.

ELENA

(*Îi sărută mâna.*)

N-o iubeşti! Ţi se citeşte în ochi. Ea suferă. Înţelege şi nu mai veni pe aici!

„... *pe aici*"=

IMAGINEA INTERIOARĂ ar putea fi locul pe care l-aţi bântuit pur şi simplu pentru că nădăjduiaţi să o vedeţi acolo fie şi pentru câteva clipe pe SUBSTITUIREA Elenei. Acest loc trebuie să presupună că vă va fi foarte greu dacă vi s-ar cere să nu mai treceţi niciodată pe acolo:

- *SUBSTITUIREA pentru casa Elenei (ceea ce înseamnă că n-o s-o mai vezi niciodată)*
- *SUBSTITUIREA pentru casa rudelor Elenei*
- *SUBSTITUIREA pentru serviciul Elenei (în cazul în care lucraţi în acelaşi loc înseamnă că trebuie să renunţaţi la slujbă şi să rămâneţi şomer)*
- *Şcoala pe care aţi frecventat-o amândoi (ceea ce înseamnă că trebuie să renunţaţi la şcoală)*
- *Acasă la prietenul vostru (SUBSTITUIREA pentru Vanea) (asta înseamnă că vă veţi pierde prietenul)*

ELENA

Uf! Ce convorbire neplăcută! Sunt atât de tulburată! Parcă aş fi dus în spate cine ştie ce povară. Slavă Domnului că s-a terminat! Să uităm asta ca şi cum nici n-am fi vorbit şi... pleacă! Eşti un om deştept, ai să înţelegi...

(*Pauză*)

M-am roşit toată.

„... *M-am roşit toată*"=

Această replică poate avea multe sensuri. IMAGINILE INTERIOARE pe care va trebui să vi le imaginaţi sunt cele ale diferitelor posibilităţi a ceea ce vrea să exprime: atât lucruri plăcute, cât şi neplăcute:

- *excitată sexual*
- *stânjenită*
- *îi vine să verse*

ASTROV

Dacă mi-ai fi vorbit cu o lună-două mai înainte, cine ştie, poate m-aş fi gândit, dar acum... Dar dacă suferă, atunci fără îndoială...

(*Pauză*)

Numai că nu înţeleg un lucru: de ce ai avut nevoie de interogatoriul ăsta?

(*O priveşte o clipă.*)

Am înţeles.

ELENA

Ce vrei să spui?

ASTROV

Să presupunem că Sonia suferă. Se prea poate. Dar la ce bun interogatoriul la care m-ai supus? Nu face pe mirata. Ştii foarte bine de ce vin aici în fiecare zi. Ştii şi pentru ce, ştii şi pentru cine. Fiară mică şi iubită, nu te uita aşa la mine! Sunt şi eu un mic „animal de pradă"!

„... *animal de pradă*" =

- *vultur elegant*
- *vulpe*
- *târfă*
- *obsedat sexual*
- *femeie dezbrăcată*

ELENA

Fiară? Nu înţeleg nimic!

ASTROV

Eşti un dihor frumos, cu blană pufoasă... Îţi trebuiesc victime. Mă dau bătut. Ai câştigat. Sunt al tău.

„...*dihor frumos, cu blană pufoasă*" =
Aceleaşi IMAGINI INTERIOARE ca mai înainte.

(*Ridicându-şi braţele de parcă ar fi fost răstignit.*)

Mă dau bătut. Mă supun. Hai, sfâşie-mă!

„...*sfâşie-mă*"=

- *sărutări*
- *preludiul unei partide de sex*
- *sex oral*
- *sex neconsumat*
- *deviere sexuală la libera voastră alegere*
- *o expresie a iubirii fără conotaţii sexuale (adică Elena iubeşte vorbele frumoase, îi place să fie strânsă în braţe, sărutată pe obraji etc.)*

ELENA

Ai înnebunit?

ASTROV

Eşti sfioasă.

ELENA

Sunt mai bună şi mai presus decât mă crezi. Asta ţi-o jur.

(Încearcă să plece. Astrov îi taie calea.)

ASTROV

Voi pleca. De azi nu voi mai da pe aici. Dar...

(Îi ia mâna şi priveşte în jur să vadă dacă nu se uită cineva.)

Unde ne vedem? Spune-mi mai repede unde. Poate să intre cineva. Spune mai repede.

(Şoptind exaltat)

Vreau să-ţi sărut părul parfumat. O sărutare. Numai una...

„... *părul parfumat*"=

- *miros de căpşuni*
- *parfumul trupului ei*
- *parfumul preferat*
- *miros sexy de mosc*
- *aroma mâncării preferate*

ELENA

Te implor...

ASTROV

(Întrerupând-o)

De ce să implori? Nu e nevoie să implori. O, ce frumoasă eşti şi ce mâini frumoase ai! Vreau să-ţi sărut mâinile.

„... *mâini*" şi „*să-ţi sărut mâinile*"=

Imaginaţi-vă actul sexual preferat folosind ca IMAGINE INTERIOARĂ acea parte pe care o preferaţi din trupului femeiesc atunci când vă uitaţi la mâinile Elenei. În felul acesta chiar veţi simţi nevoia „să-i sărutaţi" mâinile.

(Îi sărută mâinile.)

ELENA

Şi acum destul. Pleacă... Du-te...

(Îşi retrage mâinile.)

ASTROV

Îţi dai seama că e un lucru inevitabil? Suntem făcuţi unul pentru celălalt.

(O sărută. În acest răstimp intră Unchiul Vanea cu un buchet de trandafiri şi se opreşte în uşă. Nici Astrov, nici Elena nu-l observă.)

ELENA

(Fără să-l vadă pe Vanea.)

Fie-ţi milă de mine. Lasă-mă!

(Îşi lasă capul pe pieptul lui Astrov.)

ASTROV

Vino mâine la ocolul silvic... pe la 2.00. Da? Da? Ai să vii?

„... ocolul silvic" =

Imaginaţi-vă un loc care să aibă o anumită logică pentru întâlnirea cu SUBSTITUIREA Elenei:

- *la voi acasă*
- *pe o plajă din zonă*
- *la părinţii voştri acasă*
- *într-o cameră specială de hotel sau motel*
- *sub prelata terenului de fotbal al şcolii*

(Elena îl vede pe Vanea care îi priveşte.)

ELENA

Lasă-mă!

(Adânc zbuciumată se desprinde din braţele lui Astrov şi se îndepărtează spre fereastră.)

(Bombăne aparte.)

E îngrozitor.

(Vanea pune buchetul de trandafiri lângă fotoliu, Elena continuă să se uite pe fereastră încercând să-şi imagineze ce să spună şi ce să facă, în vreme ce Astrov se simte cumplit de vinovat şi încearcă să nu se observe.)

IMAGINILE INTERIOARE furnizează mai multe amănunte textului şi adevăr poveştii interioare stabilite iniţial.

INSTRUMENTUL 6: INTENȚII și acțiuni

Analizați fiecare pereche de INTENȚIE și ACȚIUNE
ca fiind un mini-OBIECTIV.

O INTENȚIE este o schimbare de gând. O INTENȚIE poate fi o replică sau o pagină întreagă. Există o ACȚIUNE legată de fiecare INTENȚIE. ACȚIUNEA este specifică tacticii alese pentru atingerea OBIECTIVULUI scenei. (Nu confundați ACȚIUNILE cu FAPTELE!)

Deși s-a explicat în detaliu în PARTEA I ce înseamnă INTENȚIILE și ACȚIUNILE, ele sunt atât de importante și constituie o parte integrantă a tehnicii, încât merită repetate. INTENȚIILE și ACȚIUNILE arată diverse fațete ale următoarei mișcări care conduce la OBIECTIVUL SCENEI. De aceea, INTENȚIILE și ACȚIUNILE se formulează într-un mod similar cu acela în care se formulează OBIECTIVUL SCENEI, astfel încât să obțineți o reacție din partea partenerului. Prin urmare, nu se vorbește cu o persoană, ci solicitați un răspuns din partea acesteia.

Nu renunțați niciodată să urmăriți INTENȚIILE și ACȚIUNILE în momentul în care nu mai vorbiți sau cealaltă persoană tace. Continuați cu INTENȚIILE și ACȚIUNILE, verificați dacă obțineți reacția dorită. Fiți deschiși la reacția celuilalt actor față de INTENȚIA și ACȚIUNEA voastră și lăsați-l să-și motiveze o reacție emoțională prin voi. Apoi, în funcție de ce simțiți (de reacția voastră), lăsați reacția să vă inspire motivația necesară pentru a trece la următoarea ACȚIUNE.

Veți observa că în scena analizată care urmează am scris INTENȚIILE *între paranteze drepte* și ACȚIUNEA pentru fiecare INTENȚIE de mână (cu creionul), în *dreapta* scriptului (FAPTELE se scriu de mână în stânga). Exact așa ar trebui să scrieți pe absolut toate textele când stabiliți INTENȚIILE și ACȚIUNILE. Încă o dată, există multe alegeri pe care le puteți face pentru INTENȚII și ACȚIUNI. Ceea ce urmează sunt doar niște sugestii, de voi depinde să găsiți cea mai eficientă ACȚIUNE pentru fiecare INTENȚIE, ca personajul să corespundă conceptului cine-sunt-eu, precum și personalității voastre.

INTENȚIILE și ACȚIUNILE din perspectiva Elenei

Nu uitați că OBIECTIVUL SCENEI Elenei este „să te fac să te îndrăgostești de mine" pentru a-și găsi o ocupație în existența ei, altfel goală de conținut. De multe ori, când îi oferi putere unei alte persoane, mai mult ca sigur aceasta se va îndrăgosti de tine. Îi devii indispensabil persoanei respective, pentru că doar cu ajutorul tău își poate găsi recunoașterea. Așa procedează cei care inspiră fanatism și implicare trup și suflet adepților, cum ar fi diverșii guru, liderii sectelor,

mentorii şi conducătorii de orice tip. Majoritatea ne implicăm sincer în propria noastră poveste, principalul subiect fiind eu şi cu mine. Aşadar, când cineva raportează totul la persoana noastră şi ne face să ne simţim geniali şi speciali, devenim dependenţi de ei şi de aprobarea lor ca de droguri şi vrem tot mai mult, pentru că ne simţim al naibii de bine. Împuternicirea obiectului dorinţei este o cale extrem de eficientă de a face pe cineva să-ţi cadă la picioare.

Sugestii de INTENŢII şi ACŢIUNI din perspectiva Elenei

UNCHIUL VANEA
Anton Cehov
(O scenă din Actul III)

ASTROV

(*Intră cu o hartă.*)

[Bună ziua. Doriţi să vedeţi picturile mele?

Să te fac să te simţi important.

ELENA

Ieri mi-ai făgăduit că-mi arăţi lucrările dumitale... Ai vreme acum?

ASTROV

O, mai e vorbă?

(*Desface harta pe masa de joc şi o fixează cu nişte piuneze. Ea îl ajută.*)]

[Unde v-aţi născut?

Diminuarea poziţiei mele superioare
în viaţă în beneficiul tău

ELENA

La Petersburg.

ASTROV

Şi unde v-aţi făcut studiile?

ELENA

La Conservator.]

ASTROV

[Atunci n-o să vă intereseze.

Să te fac să te crezi inteligent.

ELENA

De ce? E drept, nu cunosc viaţa la ţară, dar am citit mult.]

ASTROV

[Şi, acum, uită-te colea. E tabloul judeţului nostru, cum era acum cincizeci de ani. Verdele arată pădurile. Jumătate din toată suprafaţa era pe-atunci acoperită de păduri. Pe unde vezi umbrit cu roşu peste verde,

Să te fac să te simţi genial.

acolo trăiau cerbi şi capre şi alte sălbăticiuni. Să trecem la partea a treia. Planul judeţului cum este astăzi. Mai stăruie pe-alocuri culoarea verde; nu mai există sălbăticiuni.]

Să te fac să crezi că sunt fascinată.

(*Pauză*)

[Ai să spui că este aici o influenţă a civilizaţiei. Da, aş înţelege, dacă în locul acestor păduri distruse s-ar face uzine şi şcoli. Dar nici vorbă! În judeţul nostru, sunt aceleaşi mlaştini. Pretutindeni bântuie sărăcia, bolile şi oamenii ajunşi pe drumuri.]

Să te fac să crezi că mă înduioşează.

[(*O priveşte cum se miră...*)

Văd pe faţa dumitale că toate astea nu te interesează.

ELENA

Să te fac să te simţi mai deştept ca mine

Înţeleg atât de puţin din toate astea.

ASTROV

Nu-i nimic de înţeles. Adevărul e că nu vă interesează.]

ELENA

[La drept vorbind, gândurile îmi sunt în altă parte. Iartă-mă, dar trebuie să te supun unui mic interogatoriu. Sunt tulburată şi nu ştiu de unde să încep.]

Să te fac să fii recunoscător
că ai îndrăznit să îmi vorbeşti.

(*Pauză*)

[E vorba de o fiinţă tânără pe care o cunoşti. Să vorbim ca oameni cinstiţi, ca doi prieteni, fără înconjur. Să vorbim şi să uităm apoi despre ce am vorbit. Primeşti?

Să-ţi dau putere împărtăşindu-ţi un secret.

ASTROV

Da.]

ELENA

[E vorba de fiica-mea vitregă, de Sonia. Îţi place?

Să te fac să spui că nu te atrage
(SUBSTITUIREA pentru) Sonia.

ASTROV

Da, o stimez.

ELENA

Dar ca femeie îţi place?

ASTROV

(*Pauză*)

Nu.]

ELENA

(*Îi sărută mâna.*)

Să te fac să te simţi răsplătit
că ai dat răspunsul potrivit.

[N-o iubeşti! Ţi se citeşte în ochi. Ea suferă. Înţelege şi nu mai veni pe aici!]

Să te fac să crezi
că e un mare sacrificiu pentru mine

(*Pauză*)

[Uf! Ce convorbire neplăcută! Sunt atât de tulburată! Parcă aş fi dus în spate cine ştie ce povară. Slavă Domnului că s-a terminat! Să uităm asta ca şi cum nici n-am fi vorbit şi... pleacă! Eşti un om deştept, ai să înţelegi...]

(*Pauză*)

[M-am roşit toată.

Să te fac să te repezi,
să mă prinzi, să nu leşin.

ASTROV

Dacă mi-ai fi vorbit cu o lună-două mai înainte, cine ştie, poate m-aş fi gândit, dar acum... Dar dacă suferă, atunci fără îndoială...]

(*Pauză*)

[Numai că nu înţeleg un lucru: de ce ai avut nevoie de Interogatoriul ăsta?

(*O priveşte o clipă.*)

Am înţeles.

ELENA

Ce vrei să spui?

Să te impresionez cu inocenţa mea.

ASTROV

Să presupunem că Sonia suferă. Se prea poate. Dar la ce bun interogatoriul la care m-ai supus? Nu face pe mirata. Ştii foarte bine de ce vin aici în fiecare zi. Ştii şi pentru ce, ştii şi pentru cine. Fiară mică şi iubită, nu te uita aşa la mine! Sunt şi eu un mic „animal de pradă"!

ELENA

Fiară? Nu înţeleg nimic!

ASTROV

Eşti un dihor frumos, cu blană pufoasă... Îţi trebuiesc victime. Mă dau bătut. Ai câştigat. Sunt al tău.]

[(*Ridicându-şi braţele de parcă ar fi fost răstignit.*)

Mă dau bătut. Mă supun. Hai, sfâşie-mă!

Să te fac să mă vânezi.

ELENA

Ai înnebunit?

ASTROV

Eşti sfioasă.

ELENA

Sunt mai bună şi mai presus decât mă crezi. Asta ţi-o jur.]

[(*Încearcă să plece. Astrov îi taie calea.*)]

Să te fac să mă opreşti să nu plec.

ASTROV

[Voi pleca. De azi nu voi mai da pe aici. Dar...

Să te fac să mă seduci

(*Îi ia mâna şi priveşte în jur să vadă dacă nu se uită cineva.*)

Unde ne vedem? Spune-mi mai repede unde. Poate să intre cineva. Spune mai repede.

(*Şoptind exaltat*)

Vreau să-ţi sărut părul parfumat. O sărutare. Numai una...]

ELENA

[Te implor...

ASTROV

(*Întrerupând-o*)

Să te fac să mă implori să rămân cu tine.

De ce să implori? Nu e nevoie să implori. O, ce frumoasă eşti şi ce mâini frumoase ai! Vreau să-ţi sărut mâinile.

(*Îi sărută mâinile.*)

ELENA

Şi acum destul. Pleacă... Du-te...

(*Îşi retrage mâinile.*)]

ASTROV

[Îţi dai seama că e un lucru inevitabil? Suntem făcuţi unul pentru celălalt.

(*O sărută. În acest răstimp intră unchiul Vanea cu un buchet de trandafiri şi se opreşte în uşă. Nici Astrov, nici Elena nu-l observă.*)

Să te fac să continui să mă seduci
(oricât de mult ţi-aş spune să încetezi).

ELENA

(*Fără să-l vadă pe Vanea.*)

Fie-ţi milă de mine. Lasă-mă!

(*Îşi lasă capul pe pieptul lui Astrov.*)

ASTROV

Vino mâine la ocolul silvic... pe la 2.00. Da? Da? Ai să vii?]

[(*Elena îl vede pe Vanea care îi priveşte.*)

Să-l fac pe Vanea să creadă că tu (Astrov)
mă obligi să fiu „cu" tine, eu fiind o victimă nevinovată,
şi să te fac pe tine (Astrov) să mă susţii în minciuna mea.

ELENA

Lasă-mă.

(*Adânc zbuciumată se desprinde din braţele lui Astrov şi se îndepărtează spre fereastră.*)

(*Bombăne aparte.*)

E îngrozitor.

(Vanea pune buchetul de trandafiri lângă fotoliu, Elena continuă să se uite pe fereastră încercând să-şi imagineze ce să spună şi ce să facă, în vreme ce Astrov se simte cumplit de vinovat şi încearcă să nu se observe.)]

INTENŢIILE şi ACŢIUNILE din perspectiva lui Astrov

Nu uitaţi că OBIECTIVUL SCENEI lui Astrov este „să te fac să te îndrăgosteşti de mine".

Sugestii de INTENŢII şi ACŢIUNI din perspectiva lui Astrov

UNCHIUL VANEA
Anton Cehov
(O scenă din Actul III)

ASTROV

(Intră cu o hartă.)
[Bună ziua. Doriţi să vedeţi picturile mele?
Să îţi stârnesc interesul.

ELENA

Ieri mi-ai făgăduit că-mi arăţi lucrările dumitale... Ai vreme acum?]

ASTROV

[O, mai e vorbă?
Să te entuziasmez.
(Desface harta pe masa de joc şi o fixează cu nişte piuneze. Ea îl ajută.)]

[Unde v-aţi născut?

ELENA

La Petersburg.
Să te fac să mi te destăinui.

ASTROV

Şi unde v-aţi făcut studiile?

ELENA

La Conservator.]

ASTROV

[Atunci n-o să vă intereseze.
Să te fac să mă implori să continui.

ELENA

De ce? E drept, nu cunosc viaţa la ţară, dar am citit mult.]

ASTROV

[Şi, acum, uită-te colea. E tabloul judeţului nostru, cum era acum cincizeci de ani. Verdele arată pădurile. Jumătate din toată suprafaţa era pe-atunci acoperită de păduri. Pe unde vezi umbrit cu roşu peste verde,

Să te fac să anticipezi.

acolo trăiau cerbi şi capre şi alte sălbăticiuni. Să trecem la partea a treia. Planul judeţului cum este astăzi. Mai stăruie pe-alocuri culoarea verde; nu mai există sălbăticiuni.]

Să te fac să fii mânioasă.

(*Pauză*)

[Ai să spui că este aici o influenţă a civilizaţiei. Da, aş înţelege, dacă în locul acestor păduri distruse s-ar face uzine şi şcoli. Dar nici vorbă! În judeţul nostru sunt aceleaşi mlaştini. Pretutindeni bântuie sărăcia, bolile şi oamenii ajunşi pe drumuri.]

Să te fac să fii de acord cu mine.

[(*O priveşte cum se miră.*)

Văd pe faţa dumitale că toate astea nu te interesează.

Să-ţi pun la încercare sinceritatea.

ELENA

Înţeleg atât de puţin din toate astea.

ASTROV

Nu-i nimic de înţeles. Adevărul e că nu vă interesează.]

ELENA

[La drept vorbind, gândurile îmi sunt în altă parte. Iartă-mă, dar trebuie să te supun unui mic interogatoriu. Sunt tulburată şi nu ştiu de unde să încep.]

Să te fac să îmi pui întrebarea repede.

(*Pauză*)

[E vorba de o fiinţă tânără pe care o cunoşti. Să vorbim ca oameni cinstiţi, ca doi prieteni, fără înconjur. Să vorbim şi să uităm apoi despre ce am vorbit. Primeşti?

Să te fac fericită cu răspunsul meu vag.

ASTROV

Da.]

ELENA

[E vorba de fiica mea vitregă, de Sonia. Îţi place?

ASTROV

Da, o stimez.

ELENA

Dar ca femeie îţi place?

ASTROV

Să-ţi atrag atenţia că sunt disponibil.

(*Pauză*)

Nu.]

ELENA

(*Îi sărută mâna.*)

Să te fac să mă săruţi în continuare.

[N-o iubeşti! Ţi se citeşte în ochi. Ea suferă. Înţelege şi nu mai veni pe aici!]

(*Pauză*)

[Uf! Ce convorbire neplăcută! Sunt atât de tulburată! Parcă aş fi dus în spate cine ştie ce povară. Slavă Domnului că s-a terminat! Să uităm asta ca şi cum nici n-am fi vorbit şi... pleacă! Eşti un om deştept, ai să înţelegi...

(*Pauză*)

M-am roşit toată.

Să te fac să mă ajuţi să înţeleg de ce trebuie să plec.

ASTROV

Dacă mi-ai fi vorbit cu o lună-două mai înainte, cine ştie, poate m-aş fi gândit, dar acum... Dar dacă suferă, atunci fără îndoială...]

(*Pauză*)

[Numai că nu înţeleg un lucru: de ce ai avut nevoie de interogatoriul ăsta?

(*O priveşte o clipă.*)

Am înţeles!

Să te fac să recunoşti că mă placi.

ELENA

Ce vrei să spui?

ASTROV

Să presupunem că Sonia suferă. Se prea poate. Dar la ce bun interogatoriul la care m-ai supus? Nu face pe mirata. Ştii foarte bine de ce vin aici în fiecare zi. Ştii şi pentru ce, ştii şi pentru cine. Fiară mică şi iubită, nu te uita aşa la mine! Sunt şi eu un mic „animal de pradă"!]

ELENA

[Fiară? Nu înţeleg nimic!

Să te fac să te arunci în braţele mele
şi să faci ce vrei din mine.

ASTROV

Eşti un dihor frumos, cu blană pufoasă... Îţi trebuiesc victime. Mă dau bătut. Ai câştigat. Sunt al tău.

(*Ridicându-şi braţele de parcă ar fi fost răstignit.*)

Mă dau bătut. Mă supun. Hai, sfâşie-mă!]

ELENA

[Ai înnebunit?

ASTROV

Eşti sfioasă.

Să te fac să intri în jocul meu.

ELENA

Sunt mai bună şi mai presus decât mă crezi. Asta ţi-o jur.]
[(*Încearcă să plece. Astrov îi taie calea.*)]

Să te fac să nu pleci.

ASTROV

[Voi pleca. De azi nu voi mai da pe aici. Dar...

(*Îi ia mâna şi priveşte în jur să vadă dacă nu se uită cineva.*)

Să te fac să promiţi o oră şi un loc
(ca să nu mai poţi da înapoi).

Unde ne vedem? Spune-mi mai repede unde. Poate să intre cineva. Spune mai repede.]

(*Şoptind exaltat.*)

[Vreau să-ţi sărut părul parfumat. O sărutare. Numai una...

Să te excit.

ELENA

Te implor...

ASTROV

(Întrerupând-o.)

De ce să implori? Nu e nevoie să implori. O, ce frumoasă eşti şi ce mâini frumoase ai! Vreau să-ţi sărut mâinile.

(Îi sărută mâinile.)

ELENA

Şi acum destul. Pleacă... Du-te...]

(Îşi retrage mâinile.)]

ASTROV

[Îţi dai seama că e un lucru inevitabil? Suntem făcuţi unul pentru celălalt.

Să te fac să recunoşti că mă iubeşti.

(O sărută. În acest răstimp intră unchiul Vanea cu un buchet de trandafiri şi se opreşte în uşă. Nici Astrov, nici Elena nu-l observă.)

ELENA

(Fără să-l vadă pe Vanea)

Fie-ţi milă de mine. Lasă-mă!

(Îşi lasă capul pe pieptul lui Astrov.)]

ASTROV

[Vino mâine la ocolul silvic... pe la 2.00. Da? Da? Ai să vii?]

Să te fac să îmi promiţi că ai să vii.

(Elena îl vede pe Vanea care îi priveşte.)

ELENA

[Lasă-mă!

Să te fac să vrei să rămâi
în braţele mele.

(Adânc zbuciumată se desprinde din braţele lui Astrov] [şi se îndepărtează spre fereastră.)

(Bombăne aparte.)

Să-l fac pe Vanea să creadă
în nevinovăţia ta (şi să devin eroul tău).

E îngrozitor.

(Vanea pune buchetul de trandafiri lângă fotoliu, Elena continuă să se uite pe fereastră încercând să-şi imagineze ce să spună şi ce să facă, în vreme ce Astrov se simte cumplit de vinovat şi încearcă să nu se observe.)]

Instrumentul 7: MOMENTUL DINAINTE

Acesta este evenimentul care se petrece înainte să înceapă scena.

MOMENTUL DINAINTE vă dă un motiv întemeiat să doriți să atingeți OBIECTIVUL SCENEI. Vă spune *de unde* veniți și *de ce* aveți nevoie să câștigați neapărat OBIECTIVUL SCENEI imediat, pe loc. Nu uitați! Folosiți întâmplările care să includă *actuale* probleme nerezolvate, care au la bază situații reale sau unele de tip ȘI DACĂ... (și dacă cele mai cumplite temeri ale mele s-ar adeveri?).

Nu uitați: MOMENTUL DINAINTE este retrăirea viscerală a evenimentului care s-a petrecut înainte de a vă lansa în scenă și nu trebuie să dureze mai mult de 30-40 de secunde maximum. Ca de obicei, scrieți cu creionul, notând MOMENTUL DINAINTE *deasupra* primei pagini a scenei.

MOMENTUL DINAINTE al Elenei

În scena din Actul III a piesei *Unchiul Vanea*, MOMENTUL DINAINTE din text este atunci când Elena reflectează la marea ei plictiseală față de viață, în vreme ce discută cu Vanea și Sonia. Ne explică faptul că nu are nici un scop și nici o direcție precisă. Vanea și Sonia îi fac niște sugestii care s-o ajute. Îi oferă soluții cum ar fi să se ocupe de casă, să predea unor copii, să aibă grijă de cei bolnavi și năpăstuiți. Acestea ar fi pentru oricine îndeletniciri de preț, dar Elena declară că așa ceva nu fac decât eroinele din romane. Ea va lăsa munca de caritate celor caritabili, ea consideră că toate aceste activități sunt plicticoase și neinteresante, deci la ce bun? Vanea iese, lăsându-le singure pe Sonia și Elena. Elena insistă că ar fi realmente o bună prietenă pentru Sonia, și o nouă prietenie întotdeauna presupune un moment în care îi spui amicului absolut tot ce ai pe suflet. Sonia, în spiritul prieteniei și al deschiderii absolute, îi mărturisește că îl iubește pe Astrov și continuă mărturisind cât de neajutorată se simte și că se teme că afecțiunea ei nu va fi niciodată răsplătită cu dragostea doctorului. Recent declarata cea mai bună prietenă a Soniei, Elena, se oferă s-o ajute să afle exact ce simte Astrov pentru ea. Sonia este atât de chinuită de iubirea ei neîmpărtășită, încât acceptă. Elena îi spune Soniei că va folosi o viclenie, zicându-i lui Astrov că ar interesa-o desenele lui și cerându-i să o primească de îndată. După ce Sonia se duce să-l aducă pe Astrov, Elena reflectează la ce e pe cale să facă, recunoscând în sinea

ei că se simte puțin vinovată pentru că și ea este atrasă de doctor. În vreme ce-l așteaptă pe Astrov să sosească, ea uită de sentimentul de vină și i se declanșează patima pentru doctor.

Luând în calcul MOMENTUL DINAINTE, trebuie să corelați emoțional adevăratele evenimente din propria viață care fac OBIECTIVUL SCENEI mai onest și mai important pentru voi. OBIECTIVUL SCENEI Elenei este „să te fac să te îndrăgostești de mine". Elena este moartă de plictiseală și iubirea neîmpărtășită a Soniei devine un joc tentant pentru Elena. N-ar fi oare palpitant să înceapă o concurență între ea și neștiutoarea Sonia, Astrov fiind marele trofeu? Ce cale mai bună de a câștiga întrecerea decât să-și demonstreze că e în stare să-l facă pe Astrov „să se îndrăgostească de ea"?

Pe scurt

ELENA se simte o ratată și o nimeni pentru că nu face nimic cu viața ei. Dacă va fi capabilă să câștige afecțiunea doctorului Astrov, la concurență cu Sonia, o să-și certifice importanța și mai ales o să simtă că este o învingătoare, o persoană importantă. De accea, determinarea lui Astrov (care devine o pradă din pricina obsesiei Soniei pentru el) de a-l face să se îndrăgostească de ea devine mai mult decât o simplă manevră pentru o femeie care n-are ce face. Devine esențial în a o ajuta să simtă că are un scop în viață, că există pentru a înfăptui ceva important. Cu toate acestea în gând, analizați cele de mai jos...

Sugestii pentru MOMENTUL DINAINTE al Elenei

- MOMENTUL DINAINTE: poate fi orice vă face să vă simțiți ca niște ratați. O întâmplare care vă face să aveți nevoie de o recunoaștere imediată. Poate fi un eveniment real sau unul ipotetic cum ar fi repetența, părăsirea de către un prieten sau partener, anunțarea unui faliment, concedierea.

  Să folosim concedierea ca exemplu. Să zicem că tocmai ați fost dat afară (sau că vă temeți să nu fiți concediat și vă vizualizați momentul respectiv) și SUBSTITUIREA pentru Sonia să fie o persoană care se descurcă bine la serviciul său. Deși în principiu ar avea ceva noroc, SUBSTITUIREA Soniei are și probleme majore în viața ei sentimentală. Rejucați evenimentul real al concedierii în gând (imaginându-vă cum ar fi să fiți dat afară, folosind un caz ipotetic) și apoi lansați-vă în scenă știind că SUBSTITUIREA voastră pentru Astrov, care se poate îndrăgosti foarte ușor de voi, vă poate face să vă simțiți o persoană mai valoroasă și o învingătoare. Ceea ce se va întâmpla este că vă veți simți ca o ratată la serviciu, dar, fir-ar să fie, o să aveți câștig de cauză în viața socială!

- MOMENTUL DINAINTE: gândiți-vă la un eveniment precis în care a trebuit să concurați cu SUBSTITUIREA pentru Sonia (de exemplu, a luat note mai mari, are o slujbă mai bună, o casă mai bună, un bărbat mai bun, cronici mai bune, ocazii financiare mai bune, a câștigat un eveniment sportiv etc.). Asta vă va face să doriți cu mare entuziasm să câștigați competiția actuală. Retrăiți în gând momentul (când erați o ratată și SUBSTITUIREA Soniei era o învingătoare) ca și cum tocmai s-a întâmplat și apoi lansați-vă în scenă.

- MOMENTUL DINAINTE: gândiți-vă la SUBSTITUIREA voastră pentru Sonia, o persoană cu care inerent intrați într-o relație de concurență și care rareori este fair play, pentru că respectiva se laudă în gura mare cu succesele ei și jubilează în detrimentul vostru. SUBSTITUIREA voastră pentru Sonia v-a mărturisit de nenumărate ori că iubește cu disperare un bărbat care nu o bagă în seamă (genul de conversație care are loc cel mai adesea între *prietene*). Indiferent dacă vă place tipul sau nu, nici nu mai contează. Cucerirea lui vă va transforma într-o învingătoare pentru că ea n-ar trebui să afle despre asta niciodată. Ca MOMENT DINAINTE, retrăiți evenimentul în care SUBSTITUIREA pentru Sonia era absolut distrusă din cauza a ceva ce s-a întâmplat cu obiectul obsesiei sale, și aruncați-vă în scenă cu misiunea „poate că ea nu e în stare să-l aibă, dar *eu* pot".

- MOMENTUL DINAINTE: simțiți că SUBSTITUIREA pentru Sonia v-a trădat, v-a minimalizat sau v-a demonstrat o lipsă flagrantă de respect (și ea are un iubit/soț). Folosind un eveniment spre a exemplifica asta, retrăiți-l în gând de parcă s-ar fi întâmplat și lansați-vă în scenă folosind ca SUBSTITUIRE pentru Astrov iubitul/soțul ei. Îl veți face pe iubitul/soțul ei să se îndrăgostească de voi ca să i-o plătiți după cum merită.

- MOMENTUL DINAINTE: simțiți că SUBSTITUIREA pentru Astrov v-a trădat, v-a minimalizat sau v-a demonstrat o lipsă flagrantă de respect. Să-l prindeți pe acest vinovat și să-l faceți *să se îndrăgostească* de voi, vă va ajuta să redeveniți stăpâne pe situație în relația respectivă. Dacă folosiți un eveniment pe care l-ați considerat definitoriu ca MOMENT DINAINTE, vă va face să simțiți nevoia să-l determinați pe nenorocit să simtă același lucru ca voi și să-l chinuiți cum v-a chinuit. Utilizați actuala lui prietenă ca SUBSTITUIRE pentru Sonia.

MOMENTUL DINAINTE al lui Astrov

În cazul lui Astrov nu există un MOMENT DINAINTE în text. Știm doar că bântuie pe undeva prin casă și că se gândește la lucruri la care doar el se poate gândi. Chiar dacă nu există o scenă propriu-zisă care să se petreacă în mod direct

înaintea apariției lui Astrov, putem deduce din scenele anterioare că este măcinat de gânduri referitoare la Elena. La urma urmelor, vine în casă zilnic și, înainte să apară ea, abia dacă dădea pe acolo. De asemenea, tot spune întruna cât de singur este și cât de neajutorat ca burlac. Și este disponibil când ea îl solicită.

Sugestii pentru MOMENTUL DINAINTE al lui Astrov.

- MOMENTUL DINAINTE: imaginați-vă fantezia sexuală preferată pe care o aveți în privința SUBSTITUIRII pentru Elena. De exemplu, secvențele fanteziei respective ar putea include în gândul vostru SUBSTITUIREA Elenei, care vă acoperă de sărutări și vă spune că vă iubește mai mult decât viața însăși. Astfel, când aflați că vrea să vă întâlniți, puteți să cochetați cu ideea că fantezia voastră s-ar putea adeveri.

- MOMENTUL DINAINTE: imaginați-vă o scenă cu conotații sexuale în legătură cu actrița care o interpretează pe Elena și apoi lansați-vă în scenă. Asta vă va atâța și vă va face să aveți nevoie fizică de iubirea Elenei.

- MOMENTUL DINAINTE: imaginați-vă că SUBSTITUIREA voastră pentru Elena vă oferă o slujbă sau o avansare (în caz că folosiți profesia în loc de relație sentimentală când vă personalizați munca interioară). Imaginați-vă că realmente aveți o slujbă sau sunteți avansați, cu toate detaliile de rigoare (să zicem că este un rol — imaginați-vă că sunteți pe platou, machiați, întâlnindu-vă cu celelalte vedete și dând autografe etc.). Apoi lansați-vă în scenă încercând să o ademeniți să vă ofere ceea ce doriți. Imaginarul va face mai ușor de redat scena, cu mai mare intensitate, fiind dispuși să faceți orice pentru că sunteți atât de aproape de reușită, încât parcă îi și simțiți gustul.

- MOMENTUL DINAINTE: retrăiți un moment din relația pe care o aveți în prezent și care a ieșit deosebit de prost. Rejucați oribila întâmplare în gând și lansați-vă în scenă. Asta vă va face să aveți nevoie ca SUBSTITUIREA voastră pentru Elena să se îndrăgostească de voi, pentru că vi se pare mult mai atrăgătoare decât partenera voastră actuală.

- MOMENTUL DINAINTE: alegeți un eveniment care să descrie întru totul sentimentul vostru de singurătate. V-ați putea imagina reședința voastră, cum stați și vă uitați pe pereți, simțindu-vă singuri și pustiiți. Sau puteți folosi un eveniment ipotetic, să vă vedeți bătrân și pe moarte și să nu fie nimeni care să vă jelească după ce nu veți mai fi. Trăiți momentul câteva clipe și apoi lansați-vă în scenă. Așa veți munci mai cu sârg să o faceți pe Elena să se îndrăgostească de voi, ca să evitați ca acele oribile imagini să devină realitate și nici măcar să nu vă mai treacă prin gând.

MOMENTUL DINAINTE vă îndeamnă să atingeți imediat OBIECTIVUL SCENEI. Alegerea unui MOMENT DINAINTE puternic vă catapultează în timp real, dându-vă o nevoie reală de a vă atinge OBIECTIVUL SCENEI.

Instrumentul 8: LOCUL ŞI AL PATRULEA ZID

Înzestrați LOCUL/AL PATRULEA ZID în care jucați cu detaliile LOCULUI/AL CELUI DE AL PATRULEA ZID din viața voastră.

Aplicând informațiile din povestea interioară pe care ați creat-o prin OBIECTIVUL GLOBAL, OBIECTIVUL SCENEI, OBSTACOLELE, SUBSTITUIREA, IMAGINILE INTERIOARE şi MOMENTUL DINAINTE, întrebați-vă: „Oare ce LOC din viața mea m-ar informa mai bine şi ar furniza un conflict alegerilor pe care le-am făcut deja?" Odată ce ați făcut alegerea LOCULUI pe care o să-l folosiți, înzestrați AL PATRULEA ZID cu ce există în realitate atunci când vă îndreptați privirea într-acolo. *Unchiul Vanea* se petrece în secolul al XIX-lea, dar LOCUL/AL PATRULEA ZID nu va fi o locație din epoca respectivă, pentru că trebuie să recreați realitatea *voastră*. Este greu să te simți în intimitate într-un mediu complet imaginar. Pe de altă parte, dacă furnizați decorului/platoului UN LOC/AL PATRULEA ZID din propria viață, publicul va crede că sunteți din acest secol trecut, pentru că o să vă simțiți foarte bine la voi acasă în plin secol al XIX-lea.

Nu uitați că, atunci când faceți alegerea LOCULUI şi a CELUI DE-AL PATRULEA ZID atât pentru Astrov, cât şi pentru Elena, trebuie să conştientizați realitatea prezenței SUBSTITUIRII pentru unchiul Vanea, care bântuie prin zonă, adică prin LOCUL vostru. Această persoană poate intra uşor în LOC şi poate să vă pună bețe în roate în încercarea voastră de a vă atinge OBIECTIVUL SCENEI.

Scrieți cu creionul alegerea pentru LOC/AL PATRULEA ZID *în partea de sus* a paginii de text în care începe scena.

LOCUL/AL PATRULEA ZID din perspectiva Elenei

Alegeți LOCUL/AL PATRULEA ZID care să aibă o mare încărcătură şi care să se potrivească, în funcție de circumstanțele create, cu celelalte instrumente. LOCUL/AL PATRULEA ZID trebuie să insufle pericole în realizarea OBIECTIVULUI SCENEI, şi anume „să te fac să te îndrăgosteşti de mine".

Sugestii pentru LOCUL/AL PATRULEA ZID (în funcţie de alegerile SUBSTITUIRII pentru Astrov şi Vanea):

- **Livingul sau dormitorul vostru:** când partenerul (sau părintele, sora, fratele, prietenul, oricine urăşte SUBSTITUIREA pentru Astrov) poate apărea şi ca urmare a ceea ce vede, să întrerupă orice legături cu voi.
- **Biroul şefului** (când şeful vostru este SUBSTITUIREA pe care aţi ales-o pentru Astrov): soţia sa (sau secretara, un coleg, şeful lui) poate intra în orice moment şi astfel vă veţi pierde slujba, posibilitatea de avansare, respectul din partea colegilor etc.
- **O sală de clasă la voi la şcoală** (dacă aţi folosit unul dintre studenţii voştri ca SUBSTITUIRE pentru Astrov): ar fi devastator, din punct de vedere moral şi poate chiar legal, să fiţi prinşi într-o situaţie romantică de decanul sau şeful vostru de catedră (sau de un coleg profesor ori de un alt student).
- **Dormitorul prietenei voastre** (când folosiţi iubitul/soţul prietenei ca SUBSTITUIRE pentru Astrov): există un potenţial enorm ca prietena să sosească pe neaşteptate acasă, mai devreme decât o face de obicei, şi să vă surprindă asupra faptului.
- **Apartamentul iubitului vostru** (când folosiţi bunul prieten al iubitului sau o rudă ca SUBSTITUIRE pentru Astrov): acest lucru este periculos pentru că iubitul poate apărea în orice moment — nu are nevoie de invitaţie ca să vină la voi acasă.

LOCUL/AL PATRULEA ZID din perspectiva lui Astrov

Alegeţi LOCUL în care este probabil să simţiţi prezenţa deranjantă a unei persoane care v-ar putea pune în primejdie atingerea scopului „să te fac să te îndrăgosteşti de mine".

Sugestii pentru LOC (în funcţie de alegerile SUBSTITUIRII pentru Elena şi Vanea):

- **Livingul sau dormitorul prietenului vostru:** când prietenul poate veni din alt colţ al casei şi vă poate prinde când încercaţi să-i seduceţi nevasta.
- **Biroul vostru sau al ei:** când şeful (sau colegul, partenerul Elenei etc.) vă poate prinde în plină încercare de seducere, creându-se posibilitatea de a vă pierde slujba sau chiar viaţa.
- **O sală de clasă de la o şcoală pe care o frecventaţi:** unde un profesor (sau o colegă, partenerul ei, profesorul îndrumător, decanul etc.) vă poate întrerupe în încercarea de a vă atinge OBIECTIVUL SCENEI şi, eventual, poate pune capăt studiilor voastre.

- **Dormitorul vostru**: unde partenerul ei (sau un prieten, tata, mama, sora, fratele — sau oricine s-ar împotrivi unei relații cu SUBSTITUIREA Elenei) poate da buzna în orice moment.
- **Livingul vostru**: unde partenera (sau tata, mama, un prieten, sora, fratele, colegul de cameră — sau orice altă persoană ostilă SUBSTITUIRII Elenei) poate intra și crea un haos în viața voastră.

În analiza de text, LOCUL și AL PATRULEA ZID
sunt elemente ușor de trecut cu vederea. Dar nu le săriți cu vederea.
Ele sporesc realmente și întăresc existența emoțională și scopurile personajului.

Instrumentul 9: FAPTELE

FAPTELE sunt toate acțiunile de mânuire a obiectelor de recuzită pentru a da naștere unui anumit comportament.

Mânuirea obiectelor de recuzită vă permite să vă comportați firesc ca și cum v-ați afla cu adevărat în mediul în care locuiește personajul. Și toate celelalte instrumente de actorie pot modifica *ce* și *cum* mânuiți obiectele de recuzită — dacă înșfăcați o carte cu furie, cu ardoare sa i doar ca să impresionați contează. Ca urmare, folosirea obiectelor de recuzită informează publicul în legătură cu ceea ce gândiți și simțiți cu adevărat.

Nu uitați: ceea ce FACEȚI în scenă este explicat prin FAPTELE descrise în textul scenei. De voi, actorii, depinde dacă aduceți mai mult din viața și comportamentul personajului introducând mai mult din ceea ce apare propriu-zis în text. În *Unchiul Vanea*, FAPTELE se leagă de povestea care se petrece într-o casă de țară lipsită de griji din Rusia secolului al XIX-lea. De asemenea, nu trebuie să uitați că Elena și doctorul Astrov sunt persoane cultivate și care se descurcă în societate.

Următoarele sunt sugestii pentru posibile FAPTE. Ele trebuie scrise de mână (ca de obicei, cu creionul) și localizate *în stânga* dialogului, în dreptul replicilor unde cel mai probabil se petrec FAPTELE. Aceste sugestii sunt aici ca să vă stimuleze imaginația. Pe măsură ce le citiți, încercați să inventați FAPTELE voastre.

UNCHIUL VANEA
Anton Cehov
(O scenă din Actul III)

Mâncați o piersică foarte coaptă (când mănânci ceva foarte cărnos și zemos se induce ideea unei conotații sexuale neamenințătoare. Când vă curge zeamă pe bărbie, Astrov „vă va ajuta" cu degetul, ceea ce vă va da siguranța necesară pentru începerea unei scene de seducție.)

ASTROV

(*Intră cu o hartă.*)

Bună ziua. Doriți să vedeți picturile mele?

ELENA

Ieri mi-ai făgăduit că-mi arăți lucrările dumitale... Ai vreme acum?

ASTROV

O, mai e vorbă?

(*Desface harta pe masa de joc și o fixează cu niște piuneze. Ea îl ajută.*)

Unde v-ați născut?

Îl ajutați să-și întindă desenele (în felul acesta aveți o justificare pentru faptul că îl atingeți „întâmplător".)

ELENA

La Petersburg.

ASTROV

Și unde v-ați făcut studiile?

ELENA

La Conservator.

ASTROV

Atunci n-o să vă intereseze.

ELENA

De ce? E drept, nu cunosc viața la țară, dar am citit mult.

Examinați atent desenele în vreme ce el arată cu degetul la fiecare precizare în parte

(aceasta este o cale de a îngroşa puţin lucrurile şi de a genera apropiere fizică.)

ASTROV

Şi, acum, uită-te colea. E tabloul judeţului nostru, cum era acum cincizeci de ani. Verdele arată pădurile. Jumătate din toată suprafaţa era pe-atunci acoperită de păduri. Pe unde vezi umbrit cu roşu peste verde, acolo trăiau cerbi şi capre şi alte sălbăticiuni. Să trecem la partea a treia. Planul judeţului cum este astăzi. Mai stăruie pe-alocuri culoarea verde; nu mai există sălbăticiuni.

(*Pauză*)

Ai să spui că este aici o influenţă a civilizaţiei. Da, aş înţelege, dacă în locul acestor păduri distruse s-ar face uzine şi şcoli. Dar nici vorbă! În judeţul nostru, sunt aceleaşi mlaştini. Pretutindeni bântuie sărăcia, bolile şi oamenii ajunşi pe drumuri.

(*O priveşte cum se miră...*)

Văd pe faţa dumitale că toate astea nu te interesează.

ELENA

Înţeleg atât de puţin din toate astea.

ASTROV

Nu-l nimic de înţeles. Adevărul e că nu vă interesează.

ELENA

Luaţi o poză a Soniei de pe masa din apropiere sau de pe un cufăr, şi uitaţi-vă la ea cu îngrijorare. Mângâiaţi fotografia cu iubire şi patos.

La drept vorbind, gândurile îmi sunt în altă parte. Iartă-mă, dar trebuie să te supun unui mic interogatoriu. Sunt tulburată şi nu ştiu de unde să încep.

(*Pauză*)

E vorba de o fiinţă tânără pe care o cunoşti. Să vorbim ca oameni cinstiţi, ca doi prieteni, fără înconjur. Să vorbim şi să uităm apoi despre ce am vorbit. Primeşti?

ASTROV

Da.

ELENA

E vorba de fiica mea vitregă, de Sonia. Îţi place?

ASTROV

Da, o stimez.

ELENA

Dar ca femeie îţi place?

ASTROV

(*Pauză*)

Nu.

ELENA

(*Îi sărută mâna.*)

Sărutaţi-i mâna, în vreme ce îi spuneţi să plece,
dându-i însă un mesaj ambiguu.
Faptul că sunteţi imprevizibilă îl va cuceri.

N-o iubeşti! Ţi se citeşte în ochi. Ea suferă. Înţelege şi nu mai veni pe aici!

(*Pauză*)

Uf! Ce convorbire neplăcută! Sunt atât de tulburată! Parcă aş fi dus în spate cine ştie ce povară. Slavă Domnului că s-a terminat! Să uităm asta ca şi cum nici n-am fi vorbit şi... pleacă! Eşti un om deştept, ai să înţelegi...

(*Pauză*)

M-am roşit toată.

Desfăceţi-vă puţin gulerul sau descheiaţi-vă
puţin la bluză, ca să puteţi respira mai bine
(şi totodată să se vadă mai multă piele,
ceea ce este provocator).

ASTROV

Dacă mi-ai fi vorbit cu o lună-două mai înainte, cine ştie, poate m-aş fi gândit, dar acum... Dar dacă suferă, atunci fără îndoială...

(*Pauză*)

Numai că nu înţeleg un lucru: de ce ai avut nevoie de interogatoriul ăsta?

(*O priveşte o clipă.*)

Am înţeles.

ELENA

Ce vrei să spui?

Scoateţi evantaiul, care fusese bine
ascuns în corsaj, şi începeţi să vă faceţi vânt frenetic.

ASTROV

Să presupunem că Sonia suferă. Se prea poate. Dar la ce bun interogatoriul la care m-ai supus? Nu face pe mirata. Ştii foarte bine de ce vin aici în fiecare zi. Ştii şi pentru ce, ştii şi pentru cine. Fiară mică şi iubită, nu te uita aşa la mine! Sunt şi eu un mic „animal de pradă"!

ELENA

Fiară? Nu înţeleg nimic!

ASTROV

Eşti un dihor frumos, cu blană pufoasă... Îţi trebuiesc victime. Mă dau bătut. Ai câştigat. Sunt al tău.

(Ridicându-şi braţele de parcă ar fi fost răstignit.)

Mă dau bătut. Mă supun. Hai sfâşie-mă.

ELENA

Ai înnebunit?

ASTROV

Eşti sfioasă.

ELENA

Sunt mai bună şi mai presus decât mă crezi. Asta ţi-o jur.

(Încearcă să plece. Astrov îl taie calea.)

„Întâmplător" izbiţi-vă de o mobilă în timp ce ieşiţi — dacă trebuie, cădeţi chiar —, astfel veţi câştiga cât mai mult timp posibil ca să aibă vreme Astrov să vă oprească. De asemenea, trebuie să cadă şi lucrurile de pe mobilă. Încercarea lui Astrov de a vă ajuta sau de a strânge ce a căzut vă va da o legitimă şansă de a vă apropia fizic şi ocazia de a merge mai departe chiar.

ASTROV

Voi pleca. De azi nu voi mai da pe aici. Dar...

(Îi ia mâna şi priveşte în jur să vadă dacă nu se uită cineva.)

Unde ne vedem? Spune-mi mai repede unde. Poate să intre cineva. Spune mai repede.

(Şoptind exaltat)

Vreau să-ţi sărut părul parfumat. O sărutare. Numai una...

ELENA

Te implor...

Mai descheiaţi-vă un nasture
(pentru că sunteţi atât de tulburată).

ASTROV

(Întrerupând-o)

De ce să implori? Nu e nevoie să implori. O, ce frumoasă eşti şi ce mâini frumoase ai! Vreau să-ţi sărut mâinile.

(Îi sărută mâinile.)

ELENA

Şi acum destul. Pleacă... Du-te...

(Îşi retrage mâinile.)

Faceţi asta într-un fel în care
el să vrea să le recupereze.

ASTROV

Îţi dai seama că e un lucru inevitabil? Suntem făcuţi unul pentru celălalt.

(O sărută. În acest răstimp intră unchiul Vanea cu un buchet de trandafiri şi se opreşte în uşă. Nici Astrov, nici Elena nu-l observă.)

ELENA

(Fără să-l vadă pe Vanea.)

Fie-ţi milă de mine. Lasă-mă!

(Îşi lasă capul pe pieptul lui Astrov.)

ASTROV

Vino mâine la ocolul silvic... pe la 2.00. Da? Da? Ai să vii?

(Elena îl vede pe Vanea care îi priveşte.)

ELENA

Lasă-mă.
Furioasă, vă încheiaţi bluza (ca şi cum aţi sugera
că Astrov este cel care v-a descheiat-o).
(Adânc zbuciumată se desprinde din braţele lui Astrov şi se îndepărtează spre fereastră.)

(Bombăne aparte.)

E îngrozitor.

Jucați-vă cu cordonul de la draperii
(ca și cum ați avea un motiv precis pentru care vă aflați acolo).

(Vanea pune buchetul de trandafiri lângă fotoliu, Elena continuă să se uite pe fereastră încercând să-și imagineze ce să spună și ce să facă, în vreme ce Astrov se simte cumplit de vinovat și încearcă să nu se observe.)

Posibile FAPTE din perspectiva lui Astrov

UNCHIUL VANEA
Anton Cehov
(O scenă din Actul III)

Țineți sub braț, protector, o mapă.

ASTROV

(Intră cu o hartă.)

Bună ziua. Doriți să vedeți picturile mele?

ELENA

Ieri mi-ai făgăduit că-mi arăți lucrările dumitale... Ai vreme acum?

ASTROV

O, mai e vorbă?

(Desface harta pe masa de joc și o fixează cu niște piuneze. Ea îl ajută.)

Unde v-ați născut?

Manevrați împrăștierea desenelor
astfel încât să aveți o justificare legitimă
să o atingeți în treacăt.

ELENA

La Petersburg.

ASTROV

Și unde v-ați făcut studiile?

ELENA

La Conservator.

ASTROV

Atunci n-o să vă intereseze.

ELENA

De ce? E drept, nu cunosc viaţa la ţară, dar am citit mult.

ASTROV

Arătaţi spre diversele lucruri din desen, astfel încât să o obligaţi să se apropie mai mult de voi.

Şi, acum, uită-te colea. E tabloul judeţului nostru, cum era acum cincizeci de ani. Verdele arată pădurile. Jumătate din toată suprafaţa era pe-atunci acoperită de păduri. Pe unde vezi umbrit cu roşu peste verde, acolo trăiau cerbi şi capre şi alte sălbăticiuni. Să trecem la partea a treia. Planul judeţului cum este astăzi. Mai stăruie pe-alocuri culoarea verde; nu mai există sălbăticiuni.

(*Pauză*)

Ai să spui că este aici o influenţă a civilizaţiei. Da, aş înţelege, dacă în locul acestor păduri distruse s-ar face uzine şi şcoli. Dar nici vorbă! În judeţul nostru sunt aceleaşi mlaştini. Pretutindeni bântuie sărăcia, bolile şi oamenii ajunşi pe drumuri.

(*O priveşte cum se miră...*)

Văd pe faţa dumitale că toate astea nu te interesează.

ELENA

Înţeleg atât de puţin din toate astea.

ASTROV

Turnaţi-vă nişte votcă de pe o masă din preajmă şi daţi-o pe gât (ca şi cum aţi spune: „M-ai supărat rău".)

Nu-i nimic de înţeles. Adevărul e că nu vă interesează.

ELENA

La drept vorbind, gândurile îmi sunt în altă parte. Iartă-mă, dar trebuie să te supun unui mic interogatoriu. Sunt tulburată şi nu ştiu de unde să încep.

(*Pauză*)

Jucaţi-vă cu o cutie sau cu orice alt obiect care se află pe masă sau pe cufăr (în aşa fel încât Elena să nu vă observe temerile referitoare la întrebarea pe care o va pune.)

E vorba de o ființă tânără pe care o cunoști. Să vorbim ca oamenii cinstiți, ca doi prieteni, fără înconjur. Să vorbim și să uităm apoi despre ce am vorbit. Primești?

ASTROV

Da.

ELENA

E vorba de fiica mea vitregă, de Sonia. Îți place?

ASTROV

Da, o stimez.

ELENA

Dar ca femeie îți place?

ASTROV

(*Pauză*)

Nu.

ELENA

(*Îi sărută mâna.*)

N-o iubești! Ți se citește în ochi. Ea suferă. Înțelege și nu mai venl pe aicl!

Adunați-vă desenele și puneți-le la loc în mapă (dând falsa impresie că ați vrea să plecați).

(*Pauză*)

Uf! Ce convorbire neplăcută! Sunt atât de tulburată! Parcă aș fi dus în spate cine știe ce povară. Slavă Domnului că s-a terminat! Să uităm asta ca și cum nici n-am fi vorbit și... pleacă! Ești un om deștept, ai să înțelegi...

(*Pauză*)

M-am roșit toată.

ASTROV

Dacă mi-ai fi vorbit cu o lună-două mai înainte, cine știe, poate m-aș fi gândit, dar acum... Dar dacă suferă, atunci fără îndoială...

(*Pauză*)

Brusc, adunați-vă desenele ca să dați de înțeles mai bine.

Numai că nu înțeleg un lucru: de ce ai avut nevoie de interogatoriul ăsta?

(*O privește o clipă.*)

Am înțeles.

ELENA

Ce vrei să spui?

Scoateţi un pieptene din buzunar şi aranjaţi-vă.

ASTROV

Să presupunem că Sonia suferă. Se prea poate. Dar la ce bun interogatoriul la care m-ai supus? Nu face pe mirata. Ştii foarte bine de ce vin aici în fiecare zi. Ştii şi pentru ce, ştii şi pentru cine. Fiară mică şi iubită, nu te uita aşa la mine! Sunt şi eu un mic „animal de pradă"!

ELENA

Fiară? Nu înţeleg nimic!

ASTROV

Eşti un dihor frumos, cu blană pufoasă... Îţi trebuiesc victime. Mă dau bătut. Ai câştigat. Sunt al tău.

(*Ridicându-şi braţele de parcă ar fi fost răstignit.*)

Luaţi o boabă de strugure, o bomboană
sau o nucă din bolul de pe masă
şi mestecaţi-l — pentru a ilustra că vă lăsaţi „sfâşiat".

Mă dau bătut. Mă supun. Hai sfâşie-mă.

ELENA

Ai înnebunit?

ASTROV

Eşti sfioasă.

ELENA

Sunt mai bună şi mai presus decât mă crezi. Asta ţi-o jur.

(*Încearcă să plece. Astrov îi taie calea.*)

ASTROV

Voi pleca. De azi nu voi mai da pe aici. Dar...

(*Îi ia mâna şi priveşte în jur să vadă dacă nu se uită cineva.*)

Unde ne vedem? Spune-mi mai repede unde. Poate să intre cineva. Spune mai repede.

(*Şoptind exaltat*)

Jucați-vă cu părul ei, ridicați-l,
adulmecați-l, răsuciți-l, mângâiați-l.

Vreau să-ți sărut părul parfumat. O sărutare. Numai una...

ELENA

Te implor...

ASTROV

(*Întrerupând-o*)

De ce să implori? Nu e nevoie să implori. O, ce frumoasă ești și ce mâini frumoase ai! Vreau să-ți sărut mâinile.

(*Îi sărută mâinile.*)

ELENA

Și acum destul. Pleacă... Du-te...

(*Își retrage mâinile.*)

Trageți-i înapoi mâinile
(chiar dacă gestul nu este trecut
în didascalii, nu înseamnă
că nu puteți să-l faceți).

ASTROV

Îți dai seama că e un lucru inevitabil? Suntem făcuți unul pentru celălalt.

(*O sărută. În acest răstimp intră unchiul Vanea cu un buchet de trandafiri și se oprește în ușă. Nici Astrov, nici Elena nu-l observă.*)

ELENA

(*Fără să-l vadă pe Vanea.*)

Fie-ți milă de mine. Lasă-mă!

(*Își lasă capul pe pieptul lui Astrov.*)

Sărutați-o pe cap, jucați-vă
cu părul ei și trageți-o mai aproape.

ASTROV

Vino mâine la ocolul silvic... pe la 2.00. Da? Da? Ai să vii?

(*Elena îl vede pe Vanea care îi privește.*)

ELENA

Lasă-mă.

(Adânc zbuciumată se desprinde din braţele lui Astrov şi se îndepărtează spre fereastră.)

(Bombăne aparte.)

Mâncaţi mecanic ceea ce este în bol,
încercând să păreţi nevinovat.

E îngrozitor.

(Vanea pune buchetul de trandafiri lângă fotoliu, Elena continuă să se uite pe fereastră încercând să-şi imagineze ce să spună şi ce să facă, în vreme ce Astrov se simte cumplit de vinovat şi încearcă să nu se observe.)

Oamenii sunt din fire complecşi şi este treaba actorului să redea această complexitate. În caracterizarea personajului, atunci când se folosesc faptele, trebuie să induceţi un efect de stratificare. Cum cuvintele pot fi înşelătoare, comportamentul întotdeauna spune adevărul.

Instrumentul 10: MONOLOGUL INTERIOR

MONOLOGUL INTERIOR este dialogul care se desfăşoară în mintea voastră şi pe care nu-l rostiţi cu glas tare.

În mintea noastră gândurile se succed permanent atunci când vorbim, ascultăm sau chiar când suntem singuri. MONOLOGUL INTERIOR este o cale de a reda procesul mental firesc al personajului.

Nu uitaţi: MONOLOGUL INTERIOR este paranoia pură. El este format din toate acele gânduri pe care nu le puteţi spune cu glas tare, pentru că aţi părea nesiguri, vulgari, nebuni, proşti sau plini de prejudecăţi. MONOLOGUL INTERIOR trebuie scris exact cum îl gândeşte mintea voastră. Asta înseamnă că MONOLOGUL INTERIOR trebuie prezentat nu ca o introspecţie, ci ca o modalitate de comunicare cu ceilalţi din scenă. Atunci când vă meşteşugiţi MONOLOGUL INTERIOR, folosiţi întotdeauna „tu" în loc de „el" sau „ea". Actoria nu înseamnă altceva decât crearea unor relaţii — şi niciodată un-exerciţiu-egoist-gen-nu-mă-interesează-decât-persoana-mea.

MONOLOGUL INTERIOR pe care îl scrieţi e doar un punct de reper. Nu este un dialog suplimentar, pe care să fie nevoie să-l reţineţi. Ceea ce scrieţi este o bază care vă oferă scânteia iniţială şi direcţia în care să curgă firesc gândurile. Indiferent dacă repetaţi sau interpretaţi, MONOLOGUL INTERIOR va varia uşor de fiecare dată când jucaţi scena.

Ghidul pentru MONOLOGUL INTERIOR trebuie scris de mână cu creionul *între replici* (exact unde veți folosi MONOLOGUL INTERIOR atunci când interpretați rolul). Scrieți MONOLOGUL INTERIOR de mână *între ghilimele și sub dialog*, pentru a-l putea deosebi de celelalte alegeri pe care le-ați făcut.

MONOLOGUL INTERIOR din perspectiva Elenei

Din nou: OBIECTIVUL Elenei este „să te fac să te îndrăgostești de mine" pentru a avea un scop și un motiv de a exista. De aceea MONOLOGUL INTERIOR trebuie să fie colorat de nevoia ei de a se simți măgulită de faptul că el se îndrăgostește de ea, astfel încât în final să-și justifice existența. MONOLOGUL INTERIOR va include de asemenea slăbiciunile ei, vulnerabilitățile, cruzimile, modul de operare și nevrozele. Următoarele sunt sugestii concentrate asupra personajului Elenei, așa cum apare el în text.

Când vă scrieți MONOLOGUL INTERIOR, de voi depinde să-l personalizați folosind gânduri, idei, nevoi personale și indivizi distincți din viața voastră.

MONOLOGUL INTERIOR începe înainte de dialogul scris în script.

UNCHIUL VANEA
Anton Cehov
(O scenă din Actul III)

„Sper să-mi placă desenele, pentru că mi-e greu să mă prefac când nu-mi place ceva. Nu știu să mint... Ia uite că vine... O să-mi iau o față de «la atac» și «inocență pură», așa merg la sigur."

ASTROV

(Intră cu o hartă.)

Bună ziua. Doriți să vedeți picturile mele?

„Hai să vedem puțin cât de primitive și de din topor îți sunt aceste preocupări!"

ELENA

Ieri mi-ai făgăduit că-mi arăți lucrările dumitale... Ai vreme acum?

„Firește că ești disponibil. Și așa n-ai ce face toată ziulica decât să te ții ca o umbră după mine."

ASTROV

O, mai e vorbă?

„A fost simplu. O să mă distrez uitându-mă la tine cum asuzi când dinadins las să mi se vadă mai bine decolteul, aplecându-mă să te ajut să-ți întinzi desenele pe masă."

(Desface harta pe masa de joc și o fixează cu niște piuneze. Ea îl ajută.)

„Vai de mine, a căzut o piuneză, deci va trebui să mă aplec s-o ridic. Având grijă să mă aplec în așa fel încât să-mi vezi bine funduleţul."

ASTROV

Unde v-ați născut?

„Ce întrebare ciudată! De obicei când cineva îmi vede funduleţul sau bustul, nu-i prea dă prin cap să mă întrebe unde m-am născut. Decât dacă te gândești că, de fapt, nimeni nu s-a născut fără să fi făcut cineva sex înainte și atunci devine logic, oarecum..."

ELENA

La Petersburg.

„Mă privești ciudat. De ce? Faptul că vin dintr-un oraș cosmopolit, sofisticat, cultural și tu ești un țărănoi să aibă cumva vreo importanță?"

ASTROV

Și unde v-ați făcut studiile?

„Nu e o întrebare prea potrivită. Eu am să-ți spun, dar ai să te simți prost. E greu să fi făcut ceva mai bun decât Conservatorul. Dar nu sunt o mincinoasă (cel puțin nu în privința studiilor)..."

ELENA

La Conservator.

„Te-am făcut să te simți prost. Știam eu că nu o să-ți placă răspunsul. Sugestia mea, dragul meu Astrov, ar fi să nu mai pui întrebări de astea. Ai fi mult mai fericit..."

ASTROV

Atunci n-o să vă intereseze.

„Aici chiar că te-ai prins... Nu știu nimic despre ținutul tău și nici că-mi pasă... Dar mă pricep să fac bărbații să se simtă virili și inteligenți..."

ELENA

De ce? E drept, nu cunosc viața la țară, dar am citit mult.

„Nimeni nu este «mai sincer» decât mine. M-ai crezut, nu-i așa? Că mă preocupă ce te preocupă și că ascult cu nesaț toate poveștile astea școlărești foarte inteligente și plicticoase..."

ASTROV

Şi, acum, uită-te colea. E tabloul judeţului nostru, cum era acum cincizeci de ani. Verdele arată pădurile. Jumătate din toată suprafaţa era pe-atunci acoperită de păduri. Pe unde vezi umbrit cu roşu peste verde, acolo trăiau cerbi şi capre şi alte sălbăticiuni.

„Verde, roşu, cerbi, capre, păduri, cui îi pasă?"

Să trecem la partea a treia. Planul judeţului cum este astăzi. Mai stăruie pe-alocuri culoarea verde; nu mai există sălbăticiuni.

„Apropo de viaţa în sălbăticie. Mi s-a făcut foame..."

(*Pauză*)

Ai să spui că este aici o influenţă a civilizaţiei. Da, aş înţelege, dacă în locul acestor păduri distruse s-ar face uzine şi şcoli.

„Mă rog, o să dau doar din cap să mă prefac că-l ascult cu adevărat..."

Dar nici vorbă! În judeţul nostru, sunt aceleaşi mlaştini. Pretutindeni bântuie sărăcia, bolile şi oamenii ajunşi pe drumuri.

„Urăsc bolnavii şi săracii..."

(*O priveşte cum se miră.*)

„Sper că nu începe şi un concurs cu întrebări şi răspunsuri, pentru că n-am fost prea atentă..."

Văd pe faţa dumitale că toate astea nu te interesează.

„Nu zău, te-ai prins?!"

ELENA

Înţeleg atât de puţin din toate astea.

„Ştii, am şcoală multă, deci sper ca această apărare care-mi dovedeşte ignoranţa să te convingă..."

ASTROV

Nu-i nimic de înţeles. Adevărul e că nu vă interesează.

„Harşt, m-ai prins. Trebuie să găsesc altă cale să te ţin în lesă. Poate că te-am subestimat. M-am încins puţin. Chestia asta mi se pare sexy..."

ELENA

La drept vorbind, gândurile îmi sunt în altă parte. Iartă-mă, dar trebuie să te supun unui mic interogatoriu. Sunt tulburată şi nu ştiu de unde să încep.

„Am să te mai joc puţin. Asta îi emoţionează pe bărbaţi. Habar n-ai ce am să întreb. Ar putea fi orice. Ce emoţionat eşti, măiculiţă! Ptiu, ce amuzant..."

(*Pauză*)

E vorba de o fiinţă tânără pe care o cunoşti.

„Am să profit la maximum de chestia asta. Am să par ceva mai afurisită..."

Să vorbim ca oamenii cinstiţi, ca doi prieteni, fără înconjur.
Să vorbim şi să uităm apoi despre ce am vorbit. Primeşti?

„Sunt genială. Uită-te cât neastâmpăr la tine. Parcă ai fi un vierme într-un cârlig de undiţă. Sau nu cumva eşti bănuitor şi am înţeles greşit mesajul? Mi-ar plăcea o provocare serioasă. E mai grozav ca la şah..."

ASTROV

Da.

„Asta e cu dus şi întors. E o întrebare riscantă pe care vreau să ţi-o pun. Dacă o iubeşti pe Sonia? Atunci pic eu de proastă..."

ELENA

E vorba de fiica mea vitregă, de Sonia. Îţi place?

„Durează cam mult să răspunzi. Nu e un semn prea bun..."

ASTROV

Da, o stimez.

„Ce naiba mai înseamnă şi asta? Te pui cu mine? Eşti chiar mai bun decât credeam. Ce dulce eşti..."

ELENA

Dar ca femeie îţi place?

„Nu poţi să te fofilezi, indiferent cât de genial ai fi ori de priceput la vorbe. Pentru că am pus o întrebare meşteşugită."

ASTROV

(*Pauză*)

Nu.

„Da. Ştiam eu. Sonia e o perdantă. O PERDANTĂ. Acum, că am reuşit să dăm deoparte rebuturile, nu-ţi mai rămâne decât să te îndrăgosteşti până peste cap de mine."

ELENA

(Îi sărută mâna.)

„Am ajuns în acea fază a jocului, iubirea mea, care se mai numeşte şi «mesaj confuz». Te voi tulbura tot când îţi voi săruta mâna în felul meu special. Stilul Elena (ar trebui să-l brevetez)..."

N-o iubeşti! Ţi se citeşte în ochi. Ea suferă. Înţelege şi nu mai veni pe aici!

„...Şi-apoi îţi spun să pleci. Dar ce oi fi vrând, de fapt, să-ţi zic? Ţi-ai dat seama? Fiecare bărbat iubeşte o femeie misterioasă şi mai misterioasă ca mine nici că se poate!"

(Pauză)

Uf! Ce convorbire neplăcută! Sunt atât de tulburată! Parcă aş fi dus în spate cine ştie ce povară.

„E foarte greu să fii altruist. Nu ţi se pare? Prefer să fiu compătimitoare."

Slavă Domnului că s-a terminat! Să uităm asta ca şi cum nici n-am fi vorbit şi... pleacă! Eşti un om deştept, ai să înţelegi...

„Şi acum mişcarea care nu dă greş niciodată... Mă simt aşa slăbită. Parcă îmi vine să leşin. Am să cad şi tu ai să mă prinzi în braţe, voinicule ce eşti..."

(Pauză)

M-am roşit toată.

„Vino la mine, prostuţule, nu vezi că stau să leşin?! De ce nu te mişti? Ce să fac ca să pricepi? E rândul tău să ai o justificare ca să mă iei şi să mă strângi în braţe"...

ASTROV

Dacă mi-ai fi vorbit cu o lună-două mai înainte,

„Strânge-mă în braţe, vino la mine..."

cine ştie, poate m-aş fi gândit, dar acum... Dar dacă suferă, atunci fără îndoială...

„Strânge-mă în braţe, sărută-mă..."

(Pauză)

Numai că nu înţeleg un lucru: de ce ai avut nevoie de interogatoriul ăsta?

„Uau, uau! Bună întrebare. Eşti bun. Chiar mă tulburi. Ce să răspund? Aş vrea să te inspir cu o replică inteligentă. Dar ce să zic? Nu-mi trece nimic prin minte. Hai, creieraş, fă-ţi treaba..."

(O priveşte o clipă.)

Am înţeles.

„Voi face pe nevinovata. Ar trebui să ţină..."

ELENA

Ce vrei să spui?

„M-ai crezut că sunt nevinovată? Nu prea ţine figura... Ar trebui să găsesc altă tactică."

ASTROV

Să presupunem că Sonia suferă. Se prea poate. Dar la ce bun interogatoriul la care m-ai supus? Nu face pe mirata. Ştii foarte bine de ce vin aici în fiecare zi. Ştii şi pentru ce, ştii şi pentru cine. Fiară mică şi iubită, nu te uita aşa la mine! Sunt şi eu un mic „animal de pradă"!

„«Pasăre de pradă»? Bine spus. O descriere la obiect. Bravo ţie, ruşine mie! Noua tactică: indignare şi jignire."

ELENA

Fiară? Nu înţeleg nimic!

„Nici nu pot să mă uit la tine. Dacă ai să-mi vezi chipul, ai să înţelegi că aşa e..."

ASTROV

Eşti un dihor frumos, cu blană pufoasă... Îţi trebuiesc victime. Mă dau bătut. Ai câştigat. Sunt al tău.

„Mergi până la capăt. Bravo! Eşti sexy când ai câştig de cauză..."

(Ridicându-şi braţele de parcă ar fi fost răstignit.)

„Ce-i povestea asta cu Iisus? Apropo de mesaje confuze. E ceva despre sex sau despre religie?"

Mă dau bătut. Mă supun. Hai sfâşie-mă.

„Chiar vrei să mă dau la tine? Tu ar fi trebuit să te dai la mine."

ELENA

Ai înnebunit?

„Nimeni nu a reuşit să mă stăpânească astfel. Încep să pierd teren... Şi asta mă înfierbântă."

ASTROV

Eşti sfioasă.

„Eşti neîndurător. Cum aş putea să-ţi rezist?"

ELENA

Sunt mai bună şi mai presus decât mă crezi. Asta ţi-o jur.

„Crede-mă. Te rog să mă crezi... Joci atât de tare, încât simt fierbinţeala, la propriu şi la figurat... Cred că e mai bine să mă retrag din vreme până ce n-ajungem să ne rostogolim într-o partidă de iubire pasională. Eu n-am fost obişnuită decât cu amorul unui bărbat bătrân. Şi pun pariu că tu rezişti mai mult de trei secunde. O, Doamne, trebuie să plec de aici!"

(Încearcă să plece. Astrov îi taie calea.)

ASTROV

Voi pleca. De azi nu voi mai da pe aici. Dar...

(Îi ia mâna şi priveşte în jur să vadă dacă nu se uită cineva.)

„Cum mă înşfaci tu cu forţă şi senzualitate! Te doresc. Dar sunt măritată. Nu pot. Dar sunt măritată cu un bătrân. Cu un moş care e plin de riduri până şi în locurile de care n-ai vrea să ştii... Uită-te la pielea ta curată — oi avea şi tu vreo câteva vase sparte de la prea multă votcă, dar cui îi pasă? Te doresc cu nesaţ! Şi dacă ne prinde careva? Asta mă înc1nge şi mai tare. Sunt sortită pieirii."

Unde ne vedem? Spune-mi mai repede unde. Poate să intre cineva. Spune mai repede.

(Şoptind exaltat)

Vreau să-ţi sărut părul parfumat. O sărutare. Numai una...

„Ajută-mă să rezist. Nu ştiu cât am să mai pot să te refuz..."

ELENA

Te implor...

„Nu glumesc. Ajută-mă să scap de aici, până ce nu ajungem în clipa aceea când nu mai pot spune nu..."

ASTROV

(Întrerupând-o)

De ce să implori? Nu e nevoie să implori. O, ce frumoasă eşti şi ce mâini frumoase ai! Vreau să-ţi sărut mâinile.

„Nu, nu mâinile. Sunt prea sensibilă..."

(Îi sărută mâinile.)

„Ce plăcut e! Prea plăcut, te rog încetează, rogu-te, mă pierd..."

ELENA

Şi acum destul. Pleacă... Du-te...

„Trebuie să rezist. Nu pot să mă pierd cu firea. Aş putea pierde totul. Dacă apare careva?"

(Îşi retrage mâinile.)

„Trebuie să mă adun. Am pierdut complet controlul... Vai, te doresc... Nu-mi voi găsi liniştea până ce nu te voi avea. O, Doamne... Trebuie să înceteze!"

ASTROV

Îţi dai seama că e un lucru inevitabil? Suntem făcuţi unul pentru celălalt.

„O, la naiba! Hai, vino! Ia-mă."

(O sărută. În acest răstimp intră unchiul Vanea cu un buchet de trandafiri şi se opreşte în uşă. Nici Astrov, nici Elena nu-l observă.)

ELENA

(Fără să-l vadă pe Vanea.)

Fie-ţi milă de mine. Lasă-mă!

„Nu te opri. E prea bine. Strânge-mă în braţe, mângâie-mă, cuprinde-mă..."

(Îşi lasă capul pe pieptul lui Astrov.)

ASTROV

Vino mâine la ocolul silvic... pe la 2.00. Da? Da? Ai să vii?

„Ce-i cu tine? Te doresc atât de mult. Ia-mă. Stai puţin. Simt o privire..."

(Elena îl vede pe Vanea care îi priveşte.)

„A, nu. E grav. Trebuie să mă îndepărtez... Nu e vina mea, Vanea. Astrov m-a obligat!"

ELENA

Lasă-mă.

(Adânc zbuciumată se desprinde din braţele lui Astrov şi se îndepărtează spre fereastră.)

„Oare să mint? Să ţip că am fost violată? Soţul meu va afla şi va divorţa. Şi nu o să mai am bani. Să spun că eram beată? Sau poate şi mai bine că Astrov m-a hipnotizat şi m-a obligat să-i fac pe plac. O să rămân săracă lipită..."

(Bombăne aparte.)

E îngrozitor.

„Nebunie trecătoare? Sau somnambulism? Poate că ar trebui să mă dau la Vanea. Dintotdeauna m-a dorit. A, nu! Dacă Vanea îl omoară pe Astrov? Sau, şi mai rău, dacă încearcă să mă omoare pe mine?!"

(Vanea pune buchetul de trandafiri lângă fotoliu, Elena continuă să se uite pe fereastră încercând să-şi imagineze ce să spună şi ce să facă, în vreme ce Astrov se simte cumplit de vinovat şi încearcă să nu se observe.)

„...Amnezie? Ar fi o idee bună. Am să zic că m-am lovit cu capul de ceva. Dar dacă nu mă crede? Am să rămân pe drumuri. N-o să am bani nici de haine. Poate reuşesc să-l conving pe Vanea că n-a văzut nimic din ceea ce crede că a văzut. Îmi sprijinisem capul de pieptul lui Astrov, pentru că mă căuta de păduchi. Doar e doctor, nu?! Putea să facă un lucru legat de meseria lui. O, Doamne! Lumea o să zică despre mine că sunt o târfă ordinară..."

Continuaţi MONOLOGUL INTERIOR până ce regizorul strigă „Stop!" sau se lasă cortina, ori ieşiţi din scenă.

MONOLOGUL INTERIOR din perspectiva lui Astrov

OBIECTIVUL SCENEI lui Astrov este „să te fac să te îndrăgosteşti de mine". OBIECTIVUL SCENEI lui Astrov este puternic, obsedant şi puternic marcat sexual. Creaţi-vă MONOLOGUL INTERIOR pentru Astrov, gândindu-vă la aceste lucruri. Din nou, gândurile care urmează sunt doar simple sugestii bazate pe ceea ce personajul ar putea să-şi creeze ca MONOLOG INTERIOR. Trebuie totuşi să vă personalizaţi MONOLOGUL INTERIOR ca să aibă o logică în raport cu SUBSTITUIRILE pe care le-aţi ales pentru Elena, Sonia şi Vanea, cu OBSTACOLELE şi IMAGINILE INTERIOARE personalizate. Felul în care vă manifestaţi MONOLOGUL INTERIOR *specific* va varia în funcţie de cât de individualist trataţi viaţa — gândurile emanând dintr-o poveste şi un mediu unice.

UNCHIUL VANEA
Anton Cehov
(O scenă din Actul III)

„Sper să-ţi placă desenele mele şi să nu le socoteşti prosteşti şi primitive. Vreau să spun că eşti mai sofisticată decât mine şi desenele mele mă pot face să par un ţărănoi..."

ASTROV

(Intră cu o hartă.)

Bună ziua. Doriţi să vedeţi picturile mele?

„Poate «picturi» e prea mult spus. Prea mă dau mare. M-ai luat de sus când mi-ai spus ieri că vrei să-mi vezi desenele. Poate că nici nu te interesează. Iar eu par prea mult disperat."

ELENA

Ieri mi-ai făgăduit că-mi arăţi lucrările dumitale... Ai vreme acum?

„O, da. Mereu stau şi aştept cu desenele în mână. Sigur că am vreme. Şi cred că sunt al naibii de reuşite. Poate că vei fi atât de impresionată, încât o să mă placi, ba chiar o să te îndrăgosteşti de mine. O să ne căsătorim şi o să facem copii..."

ASTROV

O, mai e vorbă?

„Uau, uau, uau... Uşurel! Prea mult entuziasm... Prea mare disperare, nerăbdare şi iarăşi disperare. Îmi place însă ce se întâmplă. Cum ar putea să-mi reziste? Zi-mi «masculul»!... Te-ai aplecat peste mine şi m-ai mângâiat ca din întâmplare. Mă doreşti fizic sau vrei doar să mă ajuţi şi a fost chiar o întâmplare? Trebuie să aflu cât mai curând pentru că a intrat conversaţia într-un punct mort şi par de-a dreptul prost. Mai bine nu spun nimic, dar nu ştiu ce să spun. Ce să spun? Ce spun?..."

(Desface harta pe masa de joc şi o fixează cu nişte piuneze. Ea îl ajută.)

Unde v-aţi născut?

„Asta chiar a fost o tâmpenie. Sunt prost de-a dreptul. «Unde v-aţi născut?» Puteam pune, oare, o întrebare mai plictisitoare? Către sine: data viitoare să-ţi aduci şi creierul..."

ELENA

La Petersburg.

„Vii de la oraş. Eşti cosmopolită şi sofisticată, ca să nu mai punem la socoteală că eşti şi măritată... Şi eu nu sunt. De ce ai vrea să fii cu mine? În ceea ce

te privește, sunt doar un țărănoi amărât. Deși sunt doctor. Aș putea să te impresionez cu studiile mele..."

ASTROV

Și unde v-ați făcut studiile?

„O, da. N-ai cum să mă întreci pentru nimic în lume..."

ELENA

La Conservator.

„Ei, poate că m-am înșelat. Nu putea să fie decât vestitul Conservator. O votcă ar prinde foarte bine acum..."

ASTROV

Atunci n-o să vă intereseze.

„Cum ar putea ceva ce mă interesează să te intereseze și pe tine? De ce te-ar interesa? Ești tânără și sexy și eu sunt beat și asudat. De ce oi fi început conversația asta? Oi fi eu mai interesant decât ridatul, cocoșatul și impotentul tău soț? (Se presupune că știu toate astea, doar sunt doctor.) Oare ce-o fi în capul meu? Ești măritată și cel mai bun prieten al meu este îndrăgostit de tine. Doamne ferește! Sunt groaznic... Groaznic de excitat. Dar tot groaznic...!"

ELENA

De ce? E drept, nu cunosc viața la țară, dar am citit mult.

„Mă iei de sus, ai? Ce contează? Câtă vreme suntem aici amândoi, cine știe? Poate că o să-ți placă ce am de spus. Mie mi se pare incitant. Deci..."

ASTROV

Și, acum, uită-te colea. E tabloul județului nostru, cum era acum cincizeci de ani. Verdele arată pădurile. Jumătate din toată suprafața era pe-atunci acoperită de păduri. Pe unde vezi umbrit cu roșu peste verde, acolo trăiau cerbi și capre și alte sălbăticiuni.

„Bine zis. Îmi place să vorbesc despre asta. O chestiune controversată, dar plină de intenții bune. Dă impresia că sunt foarte deștept."

Să trecem la partea a treia. Planul județului cum este astăzi. Mai stăruie pe-alocuri culoarea verde; nu mai există sălbăticiuni.

„Asta e partea cea mai interesantă. O să-ți placă."

(*Pauză*)

Ai să spui că este aici o influenţă a civilizaţiei. Da, aş înţelege, dacă în locul acestor păduri distruse s-ar face uzine şi şcoli. Dar nici vorbă! În judeţul nostru, sunt aceleaşi mlaştini. Pretutindeni bântuie sărăcia, bolile şi oamenii ajunşi pe drumuri.

„Pari atât de plictisită! De ce oi ţine-o eu langa? Cred că mă socoteşti un palavragiu ratat. Mă urăşti. Mă urăsc..."

(O priveşte cum se miră.)

Văd pe faţa dumitale că toate astea nu te interesează.

„Cum ar putea să te intereseze aşa ceva? Cum de m-am gândit că te-ar putea interesa? Oare chiar am înnebunit? Ah, ce-mi place cum îţi joacă sânii când păşeşti..."

ELENA

Înţeleg atât de puţin din toate astea.

„Da, exact. Doar nu-ţi explic mare scofală..."

ASTROV

Nu-i nimic de înţeles. Adevărul e că nu vă interesează.

„Ţi-am spus. Nu-s prost deloc. O să socoteşti chiar că sunt un tip puternic şi nu un papă-lapte, pentru că am ştiut să te înfrunt. Pe de altă parte, dacă o iei în tragic şi pleci? Nu, îmi pare rău, aş vrea să retrag ce am spus. Nu pleca! Te rog, nu pleca!"

ELENA

La drept vorbind, gândurile îmi sunt în altă parte. Iartă-mă, dar trebuie să te supun unui mic interogatoriu. Sunt tulburată şi nu ştiu de unde să încep.

„Această întrebare poate pica foarte prost. Poate ai de gând să zici: «de ce tot vii în vizită atât de des, când nimeni nu e bolnav? Chiar nu mai are nimeni altcineva nevoie de serviciile tale?» De ce sunt aici mereu? Pentru că m-ai jucat pe degeţelele tale frumoase şi afurisite... Bine, Astrov. Poate că a fost cam dură chestia asta, dar să auzim ce are de întrebat şi nu doar să presupunem..."

(Pauză)

E vorba de o fiinţă tânără pe care o cunoşti. Să vorbim ca oamenii cinstiţi, ca doi prieteni, fără înconjur. Să vorbim şi să uităm apoi despre ce am vorbit. Primeşti?

„Vrei să uităm că am avut această conversaţie? Nu se poate."

ASTROV

Da.

„Nu mă mai chinui. Simt că mor aici. Întreabă-mă odată..."

ELENA

E vorba de fiica-mea vitregă, de Sonia. Îţi place?

„Ce e asta? O capcană? Dacă nu dau răspunsul aşteptat? Atunci o să mă urăşti. Oare să mint? Să-ţi spun că-mi place Sonia doar ca să te fac geloasă... Poate fi cu dus şi întors. Chiar rău de tot. Ori să-ţi spun adevărul şi o să înţelegi că sunt disponibil? Chiar mai mult decât disponibil. Disperat, de fapt. Asta e foarte atrăgător. Oricărei femei îi place bărbatul ce asudă de disperare. Da, chiar... Gândeşte-te Astrov. Gândeşte-te... Aşa — hai. Să încerc să răspund cât mai vag..."

ASTROV

Da, o stimez.

„Bine zis. Frumos, dar fără nici o implicare. Acceptă răspunsul şi să schimbăm subiectul în ceva de genul cât de chipeş ori de sexy mă găseşti..."

ELENA

Dar ca femeie îţi place?

„Ce ai vrea să răspund? Dă-mi un indiciu! De ce complici lucrurile? Am şi aşa o viaţă grea. Dacă aleg greşit? Dacă pic testul? O, Doamne! De-aş putea să beau o votcă, două... Bine. Îţi răspund şi beau votca mai târziu. Am să-ţi spun adevărul şi sper să aibă efectul scontat..."

ASTROV

(Pauză)

Nu.

„Îţi place răspunsul meu? Zău? Chiar îţi place?"

ELENA

(Îl sărută mâna.)

N-o iubeşti! Ţi se citeşte în ochi. Ea suferă. Înţelege şi nu mai veni pe aici!

„Nimic mai eficient decât mesajul confuz. Îmi săruţi mâinile şi apoi îmi spui să plec. Ce vrei, de fapt, şi cum să reacţionez?"

(Pauză)

Uf! Ce convorbire neplăcută! Sunt atât de tulburată! Parcă aş fi dus în spate cine ştie ce povară. Slavă Domnului că

s-a terminat! Să uităm asta ca şi cum nicl n-am fi vorbit şi... pleacă! Eşti un om deştept, ai să înţelegi...

„Nu cred că e bine deloc. Mă consideri o povară şi nu un tip viril..."

(Pauză)

M-am roşit toată.

„Parcă ai vrea să mă strângi în braţe... Şi dacă mă înşel şi mă respingi? Femeie, eşti atât de greu de desluşit, iar eu sunt deja atât de excitat..."

ASTROV

Dacă mi-ai fi vorbit cu o lună-două mai înainte, cine ştie, poate m-aş fi gândit, dar acum... Dar dacă suferă, atunci fără îndoială...

„Ce tot bălmăjesc acolo? Parcă aş fi un bou. Dar stai puţin. Nu trebuia să-mi pui această întrebare... Sau poate mă placi."

(Pauză)

Numai că nu înţeleg un lucru: de ce ai avut nevoie de interogatoriul ăsta?

„Hai, recunoaşte! Mă placi. Mă vrei la fel de mult pe cât te vreau, nu-i aşa?!..."

(O priveşte o clipă.)

„Nu răspunzi. Ţi-e frică să răspunzi. Sper că asta înseamnă că mă doreşti la fel de mult pe cât te vreau. Voi merge până la capăt..."

Am înţeles.

„Atunci spune... Mă placi rău de tot. Da, da. Precis mă placi..."

ELENA

Ce vrei să spui?

„Nu te preface că nu ştii! Doar ştii exact despre ce vorbesc. Mă doreşti şi chiar foarte tare..."

ASTROV

Să presupunem că Sonia suferă. Se prea poate. Dar la ce bun interogatoriul la care m-ai supus? Nu face pe mirata. Ştii foarte bine de ce vin alci în fiecare zi. Ştii şi pentru ce, ştii şi pentru cine. Fiară mică şi iubită, nu te uita aşa la mine! Sunt şi eu un mic „animal de pradă"!

„Aş vrea să-ţi simt buzele lipite de ale mele, să te gust cu nesaţ, căci mă doreşti, tigroaică ce eşti..."

ELENA

Fiară? Nu înţeleg nimic!

„Aş vrea să te văd perpelindu-te şi implorându-mă pentru mai mult. Grrr!"

ASTROV

Eşti un dihor frumos, cu blană pufoasă... Îţi trebuiesc victime. Mă dau bătut. Ai câştigat. Sunt al tău.

(Ridicându-şi braţele de parcă ar fi fost răstignit.)

„... Vino la mine, strânge-mă în braţe, mângâie, înghite-mă..."

Mă dau bătut. Mă supun. Hai, sfâşie-mă!

„Ce durează atât? Par de-a dreptul nebun cum stau aici, cu braţele răstignite precum Iisus pe cruce. Şi cum să mai ies din poziţia asta?..."

ELENA

Ai înnebunit?

„Uau, şi chiar crezi că am înnebunit? Sau vrei să te laşi greu?"

ASTROV

Eşti sfioasă.

„Asta mă încinge şi mai tare. Uauuuu, te doresc atââât de mult..."

ELENA

Sunt mai bună şi mai presus decât mă crezi. Asta ţi-o jur.

(Încearcă să plece. Astrov îi taie calea.)

„Nu poţi pleca! Dacă pleci, nu vei mai avea o altă şansă. Trebuie să te opresc sau nu mă voi mai întâlni cu această şansă de a fi a mea... Şi-apoi sunt atât de excitat..."

ASTROV

Voi pleca. De azi nu voi mai da pe aici. Dar...

„Aş fi în stare să-ţi promit orice în momentul ăsta."

(Îi ia mâna şi priveşte în jur să vadă dacă nu se uită cineva.)

„Şi dacă vine cineva şi ne întrerupe? Nu pot să sufăr când se întâmplă aşa ceva. Grăbeşte-te. N-avem prea multă vreme. Spune-mi. Unde vrei să mergem să ne mozolim puţin?..."

Unde ne vedem? Spune-mi mai repede unde. Poate să intre cineva. Spune mai repede.

„Să fie un parfum ori eşti chiar tu? Iubito, îmi vine să te mănânc..."

(Şoptind exaltat)

Vreau să-ţi sărut părul parfumat. O sărutare. Numai una...

„Trupul tău, părul tău, buzele tale delicioase mă topesc. Lasă-ţi buzele peste ale mele. Sărută-mă cum n-ai mai sărutat nicicând... Te rog. Te rog. Te rog. Te rog..."

ELENA

Te implor...

„A, da, acum mă implori. Mă vrei, ai?"

ASTROV

(Întrerupând-o)

De ce să implori? Nu e nevoie să implori. O, ce frumoasă eşti şi ce mâini frumoase ai! Vreau să-ţi sărut mâinile.

„Aş putea să scap doar cu mâinile. Asta pot s-o spun, dar ceea ce aş vrea de fapt este chiar gura ta peste..."

(Îi sărută mâinile.)

„A, da, nu te opri acum."

ELENA

Şi acum destul. Pleacă... Du-te...

(Îşi retrage mâinile.)

„Nu, nu, nu face asta! Nu te trage. Eşti Leoaică şi eu Scorpion. Deci astrologia spune că ar trebui să fim împreună!"

ASTROV

Îţi dai seama că e un lucru inevitabil? Suntem făcuţi unul pentru celălalt.

„Şi dacă mă înşel când mă gândesc la ce vrei de fapt? Şi dacă-i spui lui Alexandr şi lui Vanea că ţi-am făcut avansuri? Ce mă fac? Ce mă fac? Vai, buzele acestea delicioase... Vreau să le devorez, să le sug, să le ling... Ei, la naiba! Gata, mă bag."

(O sărută. În acest răstimp intră unchiul Vanea cu un buchet de trandafiri şi se opreşte în uşă. Nici Astrov, nici Elena nu-l observă.)

• ELENA

(Fără să-l vadă pe Vanea)

Fie-ţi milă de mine. Lasă-mă!

„Vino la mine! Fii cu mine! Vino! Şi tu vrei. Ştii bine că şi tu vrei."

(Îşi lasă capul pe pieptul lui Astrov.)

„Ce gust paradiziac..."

ASTROV

Vino mâine la ocolul silvic... pe la 2.00. Da? Da? Ai să vii?

„Sunt atât de aproape! Văd asta în privirile tale. Abia aştept să se facă ora 2.00. Mă iubeşti şi te iubesc. Astrov, armăsarule ce eşti! A dat norocul peste tine!"

(Elena îl vede pe Vanea care îi priveşte.)

„Stai! La ce te uiţi. Vai, nu! E Vanea! E furios şi o să mă omoare şi atunci ce-am să mă fac..."

ELENA

Lasă-mă.

„Cum pot, oare, să explic? Arată rău de tot lucrurile...."

(Adânc zbuciumată se desprinde din braţele lui Astrov şi se îndepărtează spre fereastră.)

„De ce vrei să par eu personajul negativ, de parcă te-aş fi obligat?"

(Bombăne aparte.)

E îngrozitor.

„Am să mă pretind nevinovat. Dar par capul răutăţilor. Ce să spun ca să dreg lucrurile pentru amândoi? Vanea, oare ce ai văzut? Ce ai auzit? Când naiba ai venit? Şi cum de nu m-am prins? Mi se trage de la ultimul păhărel de votcă, că altfel am un spirit de observaţie..."

(Vanea pune buchetul de trandafiri lângă fotoliu, Elena continuă să se uite pe fereastră încercând să-şi imagineze ce să spună şi ce să facă, în vreme ce Astrov se simte cumplit de vinovat şi încearcă să nu se observe.)

„Aş putea spune că eram atât de beat, că n-am mai ştiut ce fac. N-a fost decât martorul unei nebunii de-a mea dintre cele mai scandaloase. Sau aş putea spune că era un joc de salon. Sau că avea dureri şi a venit la mine s-o consult. Ca medic de familie, pare verosimil. Numai că nu prea părea o consultaţie medicală... Trebuie să găsesc ceva mai credibil ca să devin eroul Elenei şi să îmi mai rămână o şansă s-o fac să mă iubească... Trebuie să existe o cale. Asta ar putea să meargă. I-aş spune: «am încălzit-o pentru tine»..."

MONOLOGUL INTERIOR continuă să mențină viu filmul gândurilor voastre și al imaginilor ce vă trec prin fața ochilor minții, transformând personajul de pe hârtie într-o ființă în carne și oase.

Instrumentul 11: CIRCUMSTANȚELE ANTERIOARE

Aceasta este povestea personajului care l-a transformat în ceea ce este astăzi.

Prin CIRCUMSTANȚELE ANTERIOARE trebuie mai întâi să descoperiți povestea personajului în strânsă legătură cu textul. Apoi trebuie să legați CIRCUMSTANȚELE ANTERIOARE din text de emoțiile similare experiențelor din propria voastră viață. Pentru a vă identifica apoi cu personajul într-o asemenea măsură, încât „să deveniți personajul însuși în final".

CIRCUMSTANȚELE ANTERIOARE pentru Elena

CIRCUMSTANȚELE ANTERIOARE ale textului

În Rusia, la jumătatea secolului al XIX-lea, o căsătorie cu un om bogat și respectat era tot ce i se putea întâmpla mai bun unei femei. Un maximum de aspirații. În ciuda frumuseții ei, originii sociale elevate și manierelor, Elena nu s-a măritat la vârsta la care se căsătoreau, de obicei, tinerele. Dintr-un motiv sau altul a așteptat. Ca urmare, îngrozită de ideea că ar putea fi etichetată ca fată bătrână, s-a măritat cu Alexandr, care avea cel puțin de două ori vârsta ei, un profesor la pensie, un ipohondru, acru, încăpățânat și asexuat. Spre uimirea Elenei, soțul ei a decis să se mute înapoi la țară, într-un loc pe care ea îl considera izolat și înapoiat.

Alexandr avea mijloacele materiale necesare ca să-i asigure un trai îndestulat, dar fără să fie totuși exagerat de bogat. Motivația Elenei când l-a luat de bărbat nu putea să fie averea lui exorbitantă. Nu l-a luat nici pentru că ar fi arătat bine, chiar dacă ar fi fost vreodată frumos, cu vârsta s-a urâțit. Și atunci de ce s-a măritat cu el? Presupunem că Elena a fost atrasă de faptul că era o persoană respectată. Dar de ce să o preocupe respectabilitatea? Având în vedere comportamentul ei pe parcursul textului, am putea spune că Elena face numai după capul ei, este egoistă, încăpățânată, afurisită, veselă, nestăpânită, neînfricată — o diavoliță. Cum s-a ajuns la acest comportament? Cu siguranță, s-a întâmplat ceva. Pentru că avusese un start foarte bun și dintr-o dată își mai pierduse din reputație și nu și-a mai putut găsi un bărbat bun. Deci s-a măritat cât a putut

ea mai bine. Un tip bătrân şi urât, dar un profesor respectat. Respectabilitatea lui putând să devină un atu şi pentru ea.

Iată câteva CIRCUMSTANŢE ANTERIOARE care trebuie personalizate:

1. **CIRCUMSTANŢA ANTERIOARĂ din text: povestea Elenei şi a comportamentului său autodistructiv**

   Sugestii de personalizare a CIRCUMSTANŢELOR ANTERIOARE: în dorinţa de a trăi la maximum, adesea oamenii se lovesc mai întâi cu capul de pragul de sus, fără să se gândească la consecinţe. Privind înapoi la anumite evenimente pe care le-aţi trăit, ca rezultat al încercării de a crea o existenţă aventuroasă, veţi constata că Elena este o continuare a neplăcerilor voastre. Ceea ce face Elena pe parcursul acţiunii din *Unchiul Vanea* nu reprezintă un nou comportament. Ea a reuşit să se scalde în ape tulburi alături de cei care au fost suficient de nesăbuiţi s-o urmeze. CIRCUMSTANŢELE ANTERIOARE paralele cu textul şi cu personajul ar fi:
   - multe aventuri sexuale;
   - furturi;
   - petreceri iresponsabile;
   - abuz de droguri şi/sau alcool;
   - mitomanie;
   - sarcini şi avorturi;
   - prinsă că a avut o aventură sau mai multe aventuri cu bărbaţi însuraţi.

Să analizăm şi ce s-a întâmplat ca urmare a comportamentului vostru indisciplinat. S-ar putea să vă fi ales cu o proastă reputaţie, cu detenţie, cu o sarcină nedorită, cu lipsa de încredere a celor din jur, pierderea unui partener, pierderea unor prietenii, pierderea unei slujbe, o proastă lumină în care sunteţi percepuţi şi nu vi se mai dă măcar o şansă la prietenie, la un partener sau la o slujbă.

2. **CIRCUMSTANŢA ANTERIOARĂ din text: perioada în care se presupune că femeia ar trebui să se mărite**

   Sugestii de personalizare a CIRCUMSTANŢELOR ANTERIOARE: trebuie să sporiţi tensiunea care se creează ca să vă căsătoriţi şi să intraţi în căsnicie fără dragoste, precum şi activităţile „extraşcolare" (înţelegeţi aluzia). Iată câteva posibilităţi pentru crearea unor CIRCUMSTANŢE ANTERIOARE similare din propria existenţă:

   - Cerinţele sociale nu s-au schimbat chiar atât de mult de la jumătatea secolului al XIX-lea. Există un statut social asociat ideii de a avea un

iubit, un logodnic sau un soț. Prietenii și familia se agită foarte mult cu cererile în căsătorie, inelul de logodnă, cadourile de nuntă și nunta propriu-zisă. O femeie fără nici o legătură, care n-a fost niciodată măritată sau nu are nici o șansă în acest sens, riscă să fie privită cu milă și trecută în categoria celor care nu trebuie invitate sau căreia trebuie-să-i-se-aranjeze-o-întâlnire-cu-un-doctor-sau-un-avocat-drăguț-pentru-orice-eventualitate. Acest set de CIRCUMSTANȚE ANTERIOARE vă vor îndemna să vă schimbați statutul de celibatar.

- Sunteți căsătorită, dar ați făcut-o pentru că v-ați lăsat convinsă de CIRCUMSTANȚE ANTERIOARE cum ar fi o sarcină, nu era nimeni altcineva în zonă, persoana dorită nu era disponibilă, s-a făcut totul conform deciziei familiei, toată lumea se aștepta pentru că ieșeați de mult împreună, sau pentru că toate prietenele voastre s-au căsătorit și l-ați acceptat pe primul venit. În acest caz, folosiți CIRCUMSTANȚELE ANTERIOARE din viața voastră ca stimulent în a risca totul cu SUBSTITUIREA lui Astrov.
- Poate că a fost vorba despre o relație bazată pe iubire, dar între timp v-ați despărțit, pentru că erați tot mai diferiți și mai plictisiți. În acest caz, folosiți evenimentele trecute ca să ilustrați aceste CIRCUMSTANȚE ANTERIOARE care vă vor face să simțiți nevoia să vă găsiți o SUBSTITUIRE pentru Astrov care să se îndrăgostească de voi și *să dea savoare lucrurilor.*
- Poate că CIRCUMSTANȚELE ANTERIOARE din viața voastră nu includ și importanța unei relații de lungă durată sau chiar o căsătorie, ci aveți nevoie să dovediți de ce sunteți în stare profesional. Util în cazul acestor CIRCUMSTANȚE ANTERIOARE ar putea fi locul de desfășurare: diverse probleme pentru menținerea slujbei, incapacitatea de a avansa, multe interviuri (audiții), cu tot tacâmul, care nu duceau nicăieri. Asta ar fi putut să vă facă să doriți să riscați un mariaj cu Alexandr (care ar fi o SUBSTITUIRE pentru un șef, un producător sau o autoritate profesională, care în prezent nu vă satisface) pentru Astrov (care ar putea fi o SUBSTITUIRE pentru o persoană care v-ar putea oferi o slujbă sau cariera la care visați).

3. CIRCUMSTANȚA ANTERIOARĂ din text: trecutul Elenei este șocant, strigător la cer, scandalos, rușinos și scăpat de sub controlul societății, în general, ca mod de viață foarte activ.

Sugestii pentru personalizarea CIRCUMSTANȚELOR ANTERIOARE: ce ați făcut de-a lungul timpului pentru a vă risca siguranța și totuși nu v-ați dat înapoi ca să nu duceți o viață plicticoasă și monotonă. Aici ar putea intra CIRCUMSTANȚELE ANTERIOARE personale, cum ar fi:

- aventuri extraconjugale;
- bârfă în stil mare;

- probleme cu cleptomania (hoția degajează adrenalină);
- mormăiala unui șoc de vorbire;
- tendința de a înjura ca la ușa cortului;
- tendința de a fi gălăgioasă și enervantă în cele mai nepotrivite locuri;
- tendința de a face glume nelalocul lor (chiar dacă aveți umor, ce-i prea mult strică);
- obsesia de a purta îmbrăcăminte indecentă sau șocantă.

4. **CIRCUMSTANȚELE ANTERIOARE din text: trecutul Elenei, de ființă căreia îi place să îi manipuleze pe cei din jur și să joace diverse roluri într-o relație.**

Sugestii de personalizare a CIRCUMSTANȚELOR ANTERIOARE: relațiile nu sunt motivate doar de iubire. Cu toții am avut CIRCUMSTANȚE ANTERIOARE în care ne-am implicat în relații care aveau sens pentru noi, dar care celor din jur le păreau de neînțeles. Motivele ar fi putut fi de genul:

- siguranță;
- bani;
- o slujbă;
- poziție socială;
- putere;
- ceva ce își dorește altcineva cu care rivalizați;
- aspect exterior excepțional;
- singurătate.

Analizați câteva dintre prieteniile și relațiile voastre pe care le-ați început din pricina unor factori, alții decât iubirea nemuritoare pe care să le folosiți ca CIRCUMSTANȚE ANTERIOARE astfel încât să puteți folosi în mod realist acea parte manipulatoare din voi când veți ajunge să intrați în pielea Elenei.

5. **CIRCUMSTANȚELE ANTERIOARE din text: nevoia nemăsurată de a-i face pe bărbați s-o iubească.** Dacă pentru Astrov dependența este alcoolul, pentru Elena este „iubirea" pe ascuns. Elena îl are pe Alexandr care o iubește, pe Vanea care este clar îndrăgostit de ea, pe Sonia, pe care a prins-o în mrejele ei ca prietenă și confidentă, și pe Astrov, a cărui prezență permanentă în casă de la sosirea sa nu poate însemna decât un singur lucru: o iubește și el. Lucrurile astea însă nu s-au întâmplat accidental — Elena simte nevoia ca oamenii să se îndrăgostească de ea și este obsedată să facă să se întâmple așa.

Sugestii pentru personalizarea CIRCUMSTANȚELOR ANTERIOARE: care ar fi CIRCUMSTANȚELE ANTERIOARE pentru care *aveți nevoie* ca oamenii să se îndrăgostească de voi. Să fie:

- Vreun abandon?
- Niște părinți care nu și-au manifestat iubirea pentru voi?
- Să fi fost voi copilul „respins" când erați încă în creștere?
- O relație anterioară cu un partener în care voi ați iubit mai mult și ca urmare ați suferit mai mult?
- Ați considerat întotdeauna că sunteți urâtă și că trebuia să vi se dea atenție ca să demonstrați contrariul?
- Ați fost maltratată în copilărie?

Amintiți-vă evenimente și CIRCUMSTANȚE ANTERIOARE în care ați fost în mod special dornice de iubire. Lăsați-le să vă motiveze comportamentul când veți interpreta rolul Elenei.

CIRCUMSTANȚELE ANTERIOARE pentru Astrov

CIRCUMSTANȚELE ANTERIOARE din text

Astrov vine din Rusia într-o perioadă în care să-ți schimbi cariera sau poziția socială era aproape imposibil. El este un medic de țară, care va practica pentru totdeauna medicina acolo și va locui acolo. În secolul al XIX-lea se făceau vizite la domiciliu, uneori la distanțe foarte mari. Așadar, doctorii circulau mult și aveau o viață socială dificilă. În această zonă și vârsta era o problemă. Fiind de mult un celibatar înrăit, nu se mai simțea atras de o căsnicie. Toate fetele bune de vârsta lui sunt deja măritate și celelalte — fetele bătrâne — sunt nemăritate dintr-un anumit motiv. El e singur și n-are nici o șansă de schimbare. Dar își dorește o nevastă și o familie. Și dorința e tot mai puternică. Din păcate, în ciuda acestei dorințe, Astrov socotește că șansele lui de a ajunge să întemeieze o familie sunt foarte mici. Asta îl face să fie cinic. Din pricina pesimismului său tot mai mare, Astrov și-a transferat nevoia esențială de iubire și de a proteja o familie spre iubirea și protejarea mediului înconjurător.

Putem presupune că Astrov ar fi putut avea niște grave probleme legate de capacitatea lui de a se implica în relații de lungă durată și că acestea s-au manifestat exact atunci când în viața lui s-au ivit posibilități de a se însura. De asemenea, trebuie subliniat că el are în acest moment ocazia să-și întemeieze o familie cu mai mult decât dornica și disponibila Sonia, dar că alege să se îndrăgostească de intangibila Elena.

Celelalte personaje din piesă vorbesc mult despre cât bea și e clar că el este alcoolic, problemă care nu e deloc nouă pentru el. În general, alcoolismul se dobândește sau este motivat genetic și ar putea fi modalitatea lui de a face față propriilor dorințe și realități.

Iată câteva dintre CIRCUMSTANȚELE ANTERIOARE pe care trebuie să le personalizați:

1. **CIRCUMSTANȚELE ANTERIOARE din text: Astrov alege medicina ca profesie.**

   Sugestii de personalizare a CIRCUMSTANȚELOR ANTERIOARE: indiferent ce carieră am alege, o facem dintr-un anumit motiv. Suntem definiți prin profesia noastră. Trebuie să găsiți întâmplări din trecutul vostru care să vă determine să vă doriți să deveniți doctor. Eventual :

   - Un părinte sau un mentor lucrează în lumea medicală şi vreți să îi faceți pe plac sau să vă întreceți cu cineva la care țineți sau pe care îl respectați.
   - Ați avut pe cineva drag (un părinte, un frate, un prieten etc.) care a murit din cauza unei boli îngrozitoare şi v-ați simțit neajutorat că n-ați putut face nimic. Devenind doctor, ați cunoaşte satisfacția pe care v-o dă puterea de a face ceva în caz că s-ar repeta lucrurile în prezent.
   - Un părinte care are o slujbă mai umilă şi doreşte mai mult de la viață decât zbaterea de zi cu zi. Profesiunea de medic l-ar face pe părintele respectiv mândru pentru că v-ați ridicat mai sus decât statutul social al familiei.

2. **CIRCUMSTANȚELE ANTERIOARE din text: blocarea într-un statut social inferior — geografic, educațional şi social.** Acest lucru îl afectează pe Astrov în încercarea de a o cuceri pe Elena, care îl întrece la toate aceste capitole.

   Sugestii pentru personalizarea CIRCUMSTANȚELOR ANTERIOARE:

   - Proveniți dintr-un orăşel cu o viață liniştită. Gândiți-vă la experiențele pe care nu le-ați putut avea din pricina inferiorității sociale. (Într-un anumit moment ați fost umiliți pentru felul în care vorbeați, vă îmbrăcați sau nu ştiați să vă comportați.)
   - Proveniți sau încă locuiți în acea parte a oraşului considerată a fi săracă sau segregată etnic, un ghetou. Nu uitați evenimentele din perioada de sărăcie sau discriminările etnice care au dus la suferințe emoționale ori poate chiar au cauzat traume fizice.
   - Familia voastră provine sau voi împreună cu nevasta şi copiii locuiți încă într-un oraş mai mic sau mai mare, într-o zonă nepopulară, rasial şi religios. (Singura familie de culoare într-un cartier de albi, familia musulmană într-o zonă evreiască a oraşului etc.). Şi toată degradarea care decurge din acestea.
   - Faceți parte dintr-un grup minoritar discriminat (negru, amerindian, hispanic, asiatic, arab, evreiesc etc.).

- Ați trăit în sărăcie, amintindu-vă evenimentele din trecut care vă mai afectează și astăzi (culcatul pe stomacul gol, ironiile de la școală, hainele zdrențăroase etc.).
- N-ați fost educat la o școală bună sau ați fost un elev slab. Gândiți-vă la CIRCUMSTANȚLE ANTERIOARE specifice când v-ați făcut de râs: ați avut nevoie de meditator din clasa I, ați fost bătaia de joc a colegilor și profesorilor, ați primit mereu note proaste cu care părinții v-au scos ochii.

3. CIRCUMSTANȚELE ANTERIOARE din text: singurele ocazii de a întâlni femei au fost limitate, creând actualmente un Astrov disperat și singur.

Sugestii de personalizare a CIRCUMSTANȚELOR ANTERIOARE: trebuie să găsiți CIRCUMSTANȚE ANTERIOARE emoționale similare din viața voastră, în așa fel încât să simțiți că aveți doar un număr limitat de oportunități:

- De mult socotiți că nu arătați bine într-un fel sau altul (prea gras, prea slab, o piele urâtă, păr puțin, diferențe rasiale, prea mărunt, prea înalt, prea oarecare sau prea simplu etc.).
- Ați avut o relație lungă sau o căsnicie care s-a terminat prost și v-ați ieșit din mână, considerându-vă nepregătit sau ciudat.
- Aveți o întreagă istorie personală în care femeile și-au dorit să fie doar prietenele voastre, excluzând orice alt tip de relație.
- Ați avut pentru multă vreme o relație, care a fost atât de abuzivă, încât vă simțiți nesiguri, gândindu-vă că orice viitor partener v-ar trata la fel.
- Sunteți homosexual și prezența unei femei vă face să vă simțiți stânjenit.
- N-ați mai avut de mult o relație și nu sperați să se schimbe lucrurile.

4. CIRCUMSTANȚELE ANTERIOARE din text: la jumătatea secolului al XIX-lea, în Rusia, vârsta era o adevărată problemă atunci când se punea problema alegerii unui partener de viață, de aici și neajutorarea actuală a lui Astrov.

Sugestii de personalizare a CIRCUMSTANȚELOR ANTERIOARE:

- Chiar și în ziua de azi, deseori, cu cât ești mai bătrân, cu atât ai mai puțin de ales în materie de parteneri de viață. Posibilitatea de a alege un partener, o carieră sau niște circumstanțe sociale este una restrânsă. Luați în considerare orice problemă de vârstă care v-a făcut să vă simțiți neajutorat vreodată în viața voastră în ceea ce privește capacitatea voastră de a vă îmbunătăți existența și imaginați-vă în detaliu ce ați vrea să schimbați

şi în ce mod vârsta pe care o aveţi acum vă va putea împiedica. De exemplu: aţi lucrat ca inginer electrician şi v-aţi specializat la locul de muncă. Ca să faceţi o schimbare şi să deveniţi actor, ar trebui s-o luaţi de la capăt şi mereu vă temeţi că tinerii actori v-ar lua-o înainte la castinguri. CIRCUMSTANŢELE ANTERIOARE din viaţa voastră trebuie folosite ca experienţe propriu-zise care să dea veridicitate momentului.

• Şi dacă vârsta actuală nu e o problemă? Ei bine, sentimentul de neajutorare nu trebuie să izvorască neapărat din discriminarea pe criteriul vârstei. CIRCUMSTANŢELE ANTERIOARE personale pot include experienţele care au demonstrat că, indiferent cât de mult v-aţi străduit, nu aţi reuşit. Poate să fie vorba de note proaste la şcoală, de prietenii care veşnic s-au terminat prost, fete care v-au ridiculizat, momentele neplăcute sau concedieri succesive. Folosiţi drept CIRCUMSTANŢE ANTERIOARE orice evenimente nefaste din viaţa voastră care par să abunde mai mereu.

5. CIRCUMSTANŢELE ANTERIOARE din text: problemele de implicare într-o relaţie de lungă durată ale lui Astrov.

Sugestii pentru personalizarea CIRCUMSTANŢELOR ANTERIOARE: personalizaţi modul în care implicarea într-o relaţie pe termen lung a fost o problemă pentru voi, încercând să vă gândiţi la experienţele şi evenimentele importante din viaţa voastră care v-ar fi putut face să simţiţi că vă năpădeşte groaza numai la gândul că ar trebui să vă luaţi angajamente faţă de cineva:

- S-ar putea să fi crescut într-o familie care a trecut printr-un divorţ dificil şi nu vreţi să repetaţi acest lucru în viaţa voastră, să retrăiţi o situaţie la care aţi fost martor şi de aceea implicarea vă sperie.
- V-aţi văzut părinţii rămânând împreună, dar fără să se înţeleagă. Nu vreţi să vă implicaţi într-o legătură cu cineva, care v-ar putea atrage într-o relaţie dificilă asemenea celei a părinţilor voştri şi de aceea evitaţi implicarea.
- Aţi avut nişte relaţii nefericite şi nu vreţi să repetaţi istoria prin alte implicări dureroase şi devastatoare.
- I-aţi văzut pe părinţii voştri care se iubesc şi sunt senzaţionali renunţând la visele şi aspiraţiile lor ca să-şi întreţină familia. Şi nu vreţi să vi se întâmple acelaşi lucru. De aceea, subconştientul vostru consideră că implicarea atrage după sine plictiseala şi renunţarea la visele voastre.

6. CIRCUMSTANŢELE ANTERIOARE DIN TEXT: mediul din care provine Astrov şi obsesia lui pentru ecologie.

Sugestii pentru personalizarea CIRCUMSTANŢELOR ANTERIOARE:

• Iubirea lui Astrov şi îngrijorarea faţă de mediul înconjurător nu e ceva nou pentru el. O implicare ca a lui sporeşte cu timpul, în mare parte pentru că nu are altceva în care să-şi investească sentimentele şi pasiunile. Oamenii nu sunt prinşi în anumite situaţii în mod arbitrar dacă nu se simt motivaţi de nişte CIRCUMSTANŢE ANTERIOARE personale. Trebuie să vă analizaţi şi să cântăriţi de ce sunteţi obsedat să îndreptaţi anumite situaţii. O persoană care se implică în schimbarea legilor care sunt prea blânde cu aceia care conduc în stare de ebrietate e de obicei cineva care a suferit o tragedie în trecut produsă de un şofer cu alcoolemie ridicată. Persoana care este tulburată de felul în care se descurcă cei cu handicapuri mentale de obicei are un membru al familiei cu probleme şi a asistat direct la abuzurile respective. Indiferent care ar fi chestiunea pe care o alegeţi ca IMAGINE INTERIOARĂ pentru tema numită „desenele lui Astrov", gândiţi-vă la propria experienţă (CIRCUMSTANŢE ANTERIOARE) şi veţi fi preocupaţi de soluţia voastră la fel ca Astrov.

7. CIRCUMSTANŢELE ANTERIOARE din text: alcoolismul lui Astrov.

Sugestii pentru personalizarea CIRCUMSTANŢELOR ANTERIOARE: întâi trebuie să identificaţi „drogul" care vă dă dependenţă. Ce anume faceţi în viaţă ca să suportaţi greutăţile? Vă supraalimentaţi? Luaţi medicamente sau droguri? Faceţi sex? Dormiţi? Vă izolaţi? Sunteţi mitomani? Aveţi obsesia calculatorului? Apoi elaboraţi în ce măsură şi de ce aveţi o problemă în această direcţie, analizându-vă propriile CIRCUMSTANŢE ANTERIOARE. Dacă sunteţi dependent de valium, amintiţi-vă de primul moment în care s-a întâmplat ceva anume care a creat o problemă care v-a părut de nedepăşit. A fost oare o traumă, o nesiguranţă cauzată de evenimentele zilnice şi care s-a acutizat? De unde aţi aflat de valium? Mama a fost un model pentru voi şi, pentru că ea lua acest calmant, aţi fost predispuşi la aşa ceva? Sau un prieten ori un iubit ar putea avea probleme cu drogurile? Aţi fost cumva parte dintr-un grup şi chiar după ce nu l-aţi mai frecventat aţi continuat, nedepăşind dependenţa ca toţi ceilalţi? Înţelegerea şi cunoaşterea CIRCUMSTANŢELOR ANTERIOARE într-un anumit domeniu va determina recunoaşterea dependenţei personale şi/sau genetice.

CIRCUMSTANŢELE ANTERIOARE sunt ultimul strat pe care trebuie să-l adăugăţi pentru a putea intra pe deplin în pielea personajului, o fiinţă umană care trăieşte, respiră şi este tridimensională. Voi sunteţi Astrov sau Elena. În momentul de faţă nu există o distincţie între voi şi personaj. Deci nu vă mai rămâne decât...

Instrumentul 12: RELAXAȚI-VĂ!

Aveți încredere în munca pe care ați depus-o.

Aveți încredere că ați pus o bază solidă din care să iasă la suprafață spontaneitatea. Aveți încredere în alegerile pe care le-ați făcut. Încredeți-vă în voi înșivă și RELAXAȚI-VĂ, puteți interpreta cu succes personajul.

Aplicație practică: scenele cu trei sau mai multe persoane

Ce e de făcut când există mai mult de două personaje?

Într-o scenă cu trei sau mai multe personaje, fiecare lucrează cu câte un OBIECTIV AL SCENEI și alege o persoană foarte importantă pentru el asupra căreia să se concentreze. O persoană foarte importantă este aceea de la care personajul vostru vrea să obțină OBIECTIVUL SCENEI. Asta nu înseamnă întotdeauna că este neapărat persoana cu care vorbește personajul vostru și nici măcar aceea pe care acesta o cunoaște foarte bine. Este persoana pe care personajul vostru dorește *să o afecteze* cel mai mult. Toți ceilalți din scenă sunt doar aliați *voluntari* sau *involuntari* în atingerea OBIECTIVULUI SCENEI.

Să urmărim și o altă scenă din *Unchiul Vanea* ca să putem observa mai bine modul în care funcționează alegerea unei persoane foarte importante și sistemul de folosire a aliaților voluntari și involuntari.

Următoarea scenă se petrece după cea dezastruoasă de seducție între Astrov și Elena. Vanea este extrem de tulburat. Și el o iubește pe Elena și nu-i vine să creadă că bunul lui prieten Astrov a putut să se dea la ea. Așa încât a decis să-i ofere un spectacol de „încercare" de sinucidere ca să se răzbune mai bine. Fiind un rus tipic, cu fler pentru scenele dramatice, Vanea se gândește să folosească morfina lui Astrov ca element de autodistrugere, declarând că este numai și numai vina doctorului că a ajuns să facă una ca asta. De fapt, n-are nici cea mai mică intenție să se omoare, el doar punctează teatral, dar totuși punctează. Dacă va folosi medicamentul lui Astrov, care are menirea de a ucide durerile, pentru a se ucide pe sine (și, prin urmare, și durerea sa), el va face un gest măreț care l-ar fi făcut mândru și pe Dostoievski. Astrov află de intenția sa și, convins că Vanea chiar vrea să se sinucidă din pricina a ceea ce a făcut el, încearcă să-și recupereze morfina de la Vanea. Sonia intervine în mijlocul conversației.

UNCHIUL VANEA
Anton Cehov
(O scenă din Actul III)

ASTROV

Mi-ai luat din trusă un flacon cu morfină.

(*Pauză*)

Ascultă, dacă vrei cu orice preţ să sfârşeşti cu viaţa, du-te în pădure şi împuşcă-te acolo. Dar morfina dă-mi-o, că altfel vor ieşi vorbe şi bănuieli că ţi-am dat-o chiar eu... Mi-e de ajuns că voi fi obligat să-ţi fac autopsia... Crezi că e chiar atât de interesant?

(*Intră Sonia.*)

VANEA

Lasă-mă-n pace!

ASTROV

(*Soniei*)

Sonia, unchiul dumitale mi-a şterpelit din trusă un flacon cu morfină şi nu vrea să mi-l dea înapoi. Spune-i că, la urma urmei, ce face nu e lucru cu cap. Şi nici nu mai am timp de pierdut. Trebuie să plec.

SONIA

Ai luat morfina de la Astrov, unchiule Vanea?

ASTROV

El a luat-o. Sunt sigur.

SONIA

Recunoaşte, unchiule Vanea! De ce vrei să ne sperii?

(*Cu blândeţe*)

Dă-o, unchiule. Poate că nu sunt mai puţin nenorocită decât tine şi totuşi nu deznădăjduiesc. Îndur şi voi îndura până ce viaţa mi se va curma de la sine. Rabdă şi tu, unchiule.

(*Pauză*)

Dă-i flaconul. Dragul meu, bunul meu, scumpul meu unchi, dă-i-l înapoi. Rabdă unchiule, rabdă şi tu.

(*Vanea scoate din sertar flaconul cu morfină şi i-l dă lui Astrov.*)

VANEA

Ia-ţi-l.

(*Soniei*)

Dar trebuie să ne apucăm de lucru cât mai curând, să facem cât mai repede ceva, că altfel nu mai pot.

SONIA

Da, o să lucrăm. Cum îi vom petrece pe ai noştri, pe tata şi Elena, ne şi apucăm de lucru.

(Încearcă să adune hârtiile de pe masă, dar e prea supărată ca să facă mare lucru.)

Ce dezordine!

ASTROV

Chiar trebuie să plec.

(Pune flaconul de morfină în trusă, strânge curelele şi iese.)

Scena în trei persoane din perspectiva lui Astrov

Dacă Vanea s-ar sinucide cu morfina lui Astrov, Astrov ar avea conştiinţa încărcată pentru tot restul zilelor, pentru că este vina lui că Vanea este atât de supărat. Faptul că Astrov a sedus-o pe Elena în casa lui Vanea a fost, fără îndoială, un gest nemilos. Astrov trebuia să ştie că Vanea era obsedat de Elena. Vanea n-a făcut o taină din asta. Şi un bun prieten nu face aşa ceva altui bun prieten. Astrov are toate motivele să se simtă vinovat şi, cum vinovăţia este un sentiment neplăcut, e logic ca OBIECTIVUL SCENEI să fie „să te fac să mă absolvi de vină". Vanea este persoana importantă de la care îşi doreşte OBIECTIVUL SCENEI, pentru că Vanea este singura persoană care îl poate absolvi pe Astrov. Convingându-l pe Vanea să dea morfina înapoi cu ajutorul Soniei, el va fi absolvit de vină, salvându-i viaţa lui Vanea, şi încă şi în faţa unui martor al virtuţii sale. Transformând-o pe Sonia într-o martoră, precum şi o participantă de bunăvoie la recuperarea morfinei (şi deci la menţinerea lui Vanea în viaţă), ea a devenit aliatul său voluntar.

- **OBIECTIVUL SCENEI lui Astrov:** „să te fac să mă absolvi de vină"
- **Persoană importantă:** (de la care doriţi OBIECTIVUL SCENEI): Vanea
- **Aliatul voluntar:** Sonia

Scena în trei persoane din perspectiva lui Vanea

Vanea se simte extrem de trădat de prietenul său, Astrov. E firesc ca Vanea să vrea să se răzbune şi să-l facă pe Astrov să sufere ca el. Astfel, OBIECTIVUL SCENEI lui Vanea ar putea fi: „să te fac să te simţi vinovat". În care Astrov, fiind persoana importantă, este şi cel de la care se doreşte obţinerea OBIECTIVULUI

SCENEI. Vanea alege latura dramatică şi sumbră ca să-şi facă înțeles punctul de vedere. De asemenea, are nevoie de un public pentru scena grandioasă a morții sale, precum şi de un martor pe care să-l-ia de partea lui şi deci să-l folosească împotriva lui Astrov. Aici intervine Sonia care însă nu-l susține în realizarea spectacolului său flamboaiant şi foarte teatral al durerii, devenind astfel un aliat involuntar.

- **OBIECTIVUL SCENEI lui Vanea:** „să te fac să te simți vinovat"
- **Persoana importantă:** Astrov
- **Aliatul involuntar:** Sonia

Scena în trei persoane din perspectiva Soniei

Sonia şi-l doreşte din răsputeri pe Astrov şi asta de mult. Ea este o femeie cu o misiune: să-l facă pe Astrov s-o iubească şi asta cu orice preț. Ea crede că, dacă îl sprijină pe Astrov, indiferent ce i-ar cere, s-ar putea să-i câştige iubirea. În mod clar, OBIECTIVUL SCENEI Soniei este „să te fac să mă iubeşti", pentru ea persoana cea mai importantă fiind Astrov. Vanea, care în acest moment îşi urăşte prietenul, pe Astrov, este foarte puțin dispus să o ajute pe Sonia în încercarea ei, şi astfel Vanea devine aliatul ei involuntar. Involuntar şi deoarece, cu cât protestează mai mult, cu atât Sonia îi este mai apropiată lui Astrov (şi nu lui Vanea) şi cu atât îl şi priveşte cu mai mult respect. Vanea nu prea are loc în această relație.

- **OBIECTIVUL SCENEI Soniei:** „să te fac pe tine (Astrov) să mă iubeşti"
- **Persoana importantă**: Astrov
- **Aliatul involuntar**: Vanea

Folosind persoana importantă, aliatul voluntar şi involuntar, se ajunge la un sistem care vă permite să vă concentrați asupra OBIECTIVULUI SCENEI. Astfel, nu se ajunge la confuzii prin încercarea de a rememora o mulțime de OBIECTIVE ALE SCENEI de la cât mai multe persoane şi de a reprezenta cu mare acuratețe exact ceea ce facem când suntem în mijlocul a mai mult de doi oameni.

Epilog

Câteva cuvinte despre audiții

Există un prea mare mit și o adevărată mistică în legătură cu audițiile. Există șmecherii pe care actorii simt că trebuie să le facă, reguli pe care simt că ar trebui să le urmeze. Ideea de bază și cheia reușitei unei audiții este însă o interpretare bună. Atât. Cât se poate de simplu. Asta caută directorul de casting, producătorii și regizorul.

Analizați textul detaliat ca în partea întâi. Când ajungeți la audiție, nu vă mai gândiți la toată munca depusă, fiți convinși că ea va fi reținută și concentrată asupra OBIECTIVULUI SCENEI, așa încât trebuie să vă urmați drumul reprezentat de replici. Lăsați cuvintele și comportamentul să curgă de la sine, spontan.

Nu preluați doar replicile din zbor. Comportamentul este mai important decât cuvintele cărora le va da o noimă, o direcție. Dacă dați replica prea repede, nu veți permite procesului firesc al gândirii să se concentreze și să audă mai întâi ce s-a spus. Schimbul de replici vorbite merge cam așa: întâi ascultați, apoi preluați și răspundeți în interior. După care imaginați-vă cum vreți să răspundeți la ceea ce se spune (sau se face). Apoi și numai apoi vorbiți. Dacă vă grăbiți prea tare să ajungeți să rostiți cuvinte, comportamentul nu e deloc firesc.

Nu vă grăbiți!

De nu știu câte ori cursanții au căpătat câte un rol la audiție doar pentru că regizorul sau producătorul au simțit că el sau ea erau singurii care aduceau comportamentul fizic necesar. Asta este motivul pentru care au luat castingul. Doar dacă interpretați pe cineva care nu se poate mișca din cauza unei boli sau unui handicap, trebuie să stați pur și simplu jos pe scaunul din sala de audiții. Stăpâniți încăperea, muncind în ea. Asta nu înseamnă că trebuie să distrugeți sau chiar să vă răzbunați pe o mobilă sau pe averea personală, dar categoric va trebui să ocupați un loc confortabil în spațiu.

Nu încercaţi să demonstraţi ce actor bun sunteţi!

Făceţi-vă doar treaba — cu obloanele bine ferecate, îmbogăţiţi persoana care vă dă replica, atribuindu-i toate detaliile SUBSTITUIRII pe care aţi ales-o pentru personajul pe care îl interpretează şi urmăriţi-vă OBIECTIVUL SCENEI. Lăsaţi toată analiza interioară de text pe care aţi făcut-o să iasă singură la suprafaţă firesc şi fără efort. Aşa veţi putea trăi şi deveni un personaj cu un scop, asta fiind ceea ce se urmăreşte.

Nu vă străduiţi să fiţi perfecţi!

Oamenii au cusururi, uneori chiar dau greş. Iar personajul pe care-l interpretaţi nu e cu nimic diferit. Dacă faceţi o lectură perfectă, îl lipsiţi de latura umană, ceea ce vă va face să pierdeţi castingul. La casting se caută diamantul neşlefuit, imperfecţiunea care provine din cineva care *este* personajul, şi nu doar o interpretare seacă. Aveţi instrumentele, le puteţi folosi ca să puteţi *trăi* în pielea personajului şi nu doar să le arătaţi cât de mult aţi muncit. Feriţi-vă de exagerări, instrumentele de actorie există şi trebuie folosite ca mijloace pentru atingerea scopului şi nu drept scop în sine.

Permiteţi să iasă în faţă la interviu sau în timpul lecturii cine sunteţi cu adevărat. Asta este ceea ce vă face important şi distinct. Mai mult ca sigur că îşi vor aminti de voi, dacă nu veţi fi doar o copie a personajului pentru care s-a făcut castingul. Credeţi-mă, va părea un concept foarte simplu, dar cum sunt şi producătorul a patru filme şi am lucrat mult ca asistentă de casting, ştiu că puţini actori lasă să iasă la iveală manierismele absolut normale, ticurile, echivocul şi sinele lor.

Nu-i nici o problemă dacă aveţi emoţii!

La asta se şi aşteaptă. Şi dacă încercaţi să vă stăpâniţi emoţiile, n-o să faceţi decât să intraţi şi mai tare în panică. Cea mai bună tehnică este să vorbiţi cu voi înşivă când aveţi emoţii. În acelaşi timp, dacă încercaţi să *nu* plângeţi, de-abia atunci o să plângeţi. Dacă o să încercaţi să *nu* râdeţi, o să râdeţi. Pe de altă parte, dacă încercaţi să plângeţi sau să râdeţi, nu veţi reuşi. Îngăduiţi-vă să aveţi emoţii, să fiţi nervoşi. În fond, aveţi cele mai rezonabile motive, pentru că audiţiile pot fi înspăimântătoare. Lăsaţi ca munca pe care aţi investit-o în rol să vă devină ancoră. Acceptându-vă emoţiile, reuşiţi să vă detaşaţi de partea de handicap, rămânând doar cu sentimentele cele bune şi utile.

Nu vă lăsaţi amăgiţi de amabilităţi!

Dacă mereu ieşiţi pe locul doi sau nu sunteţi rechemat, nu vă lăsaţi ademeniţi de comentarii de casting de genul „vai, ce drăguţ ai fost". Nu e treaba lor să vă fie ca o mamă şi să vă spună adevărul. Pentru că, adesea, nu vor căuta decât un

mod amabil de a vă da afară din biroul lor spunându-vă ceva de genul: „Foarte bine!", „Ați făcut niște alegeri interesante" sau „V-ați descurcat excelent". Dacă ar fi să-mi folosesc dicționarul de traducere a limbajului castingurilor, v-aș putea oferi următoarea tălmăcire a acestor expresii: „Cară-te naibii de aici și nu mai face umbră locului de pomană!" Dacă auziți mereu la casting „Nu erai bun pentru rol" înseamnă că nu erați destul de bun, ceea ce înseamnă că trebuie să vă întoarceți la planșetă și să lucrați mai temeinic asupra meșteșugului vostru.

Făceți-vă treaba!

Nu există nici un fel de magie ca să vă ajute să deveniți un actor de succes. De aceea actorii renumiți sunt de toate felurile. Nu trebuie să fii nici cel mai frumos, nici cel mai inteligent și nici măcar cel mai talentat. Ca în orice altă profesie de prestigiu, ca să ajungeți la o carieră înfloritoare trebuie:

- să vă concentrați;
- să fiți tenace;
- să fiți motivat;
- să iubiți ceea ce faceți;
- să aveți libertatea să explorați și să descoperiți;
- să vă asumați riscuri;
- să fiți deschiși și să învățați și pe mai departe (nu trebuie să aveți impresia că le știți pe toate. Fiți conștienți că niciodată n-ați terminat de învățat);
- să credeți în voi înșivă;
- să vă concentrați asupra practicării meșteșugului;
- să munciți temeinic.

Actoria este o artă și arta este infinită — întotdeauna mai există ceva nou de învățat, un risc de explorat, o fațetă de descoperit. Edison spunea că ecuația succesului înseamnă 99% transpirație și 1% inspirație — ceea ce înseamnă un singur procent de talent propriu-zis, restul fiind doar muncă serioasă. Să faceți ceea ce ați învățat fără să o luați pe scurtătură și să vă leneviți. Cu cât veți munci mai temeinic și veți respecta pașii, cu atât veți fi mai satisfăcuți de rezultate.

Mulțumiri

Aș vrea să-i mulțumesc lui Mollie Doyle pentru că m-a ajutat să mă concentrez asupra gramaticii și m-a motivat artistic. Lui Brian DeFiore, agentul meu literar, pentru că m-a ajutat să nu mă abat de la drumul meu, știind să facă totul să pară important. Lui William Shinker, Lauren Marino și Hilary Terrell pentru încrederea lor în carte și pentru sprijinul acordat pentru a fi publicată. Lui Halle Berry pentru că este o bună prietenă, o aliată, un suflet-pereche și îmi oferă întotdeauna necondiționat sprijinul. Multe dintre revelații mele se datorează intuițiilor sale sufletești pe care le-am explorat în prietenia noastră și în munca noastră împreună. Familiei Gottfried și familiei mele: Nan, Linda, Heidi, Hagen, Joe, Erika, Helene și Bernard — pentru că mi-au asigurat extrem de importanta componentă nevrotică de care ai nevoie când ești actor. Rudelor mele prin alianță din familia Chubbuck: John, Syble, Gary, June, John Robert și Travis pentru că mi-au fost ca o a doua familie. Miilor de cursanți cărora le-am predat de-a lungul anilor vreau să le mulțumesc pentru faptul că s-au implicat în acest meșteșug — am învățat și am crescut împreună și mă refer mai ales la cei care au inspirat o parte din poveștile din carte. Lui Bob Wallerstein, care este cel mai bun avocat din câți au existat vreodată, și un tip foarte mișto. Fiicei mele, Claire, pentru că faptul că am iubit-o și am trăit împreună m-a ajutat să înțeleg cu adevărat complexitatea ființei umane (și cum poate fi ea utilizată în actorie) pornind de la forma cea mai primitivă a sentimentelor. Răbdătorului meu soț, Lyndon, a cărui convingere neclintită în capacitățile mele m-a făcut să cred realmente în mine. Această carte nu ar fi fost scrisă niciodată dacă nu m-ar fi inspirat și nu m-ar fi ajutat cu cultura și flerul său și mai ales dacă n-ar fi avut de la bun început ideea să o scriu.

Cuprins

Introducere. 5

PARTEA I. Cele douăsprezece instrumente de actorie ale Metodei Chubbuck. 9

Capitolul I. Instrumentul 1: OBIECTIVUL GLOBAL 15

Capitolul II. Instrumentul 2: OBIECTIVUL SCENEI 28

Capitolul III. Instrumentul 3: OBSTACOLELE 46

Capitolul IV. Instrumentul 4: SUBSTITUIREA 57

Capitolul V. Instrumentul 5: IMAGINILE INTERIOARE 79

Capitolul VI. Instrumentul 6: INTENȚII ȘI ACȚIUNI 92

Capitolul VII. Instrumentul 7: MOMENTUL DINAINTE 107

Capitolul VIII. Instrumentul 8: LOCUL ȘI AL PATRULEA ZID 123

Capitolul IX. Instrumentul 9: FAPTELE 139

Capitolul X. Instrumentul 10: MONOLOGUL INTERIOR 167

Capitolul XI. Instrumentul 11: CIRCUMSTANȚELE ANTERIOARE 190

Capitolul XII. Instrumentul 12: RELAXAȚI-VĂ! 199

PARTEA a II-a. Alte instrumente de actorie şi exerciţii 205

Capitolul XIII. Consumul de substanțe interzise 207

Capitolul XIV. Crearea atracţiei sexuale 220

Capitolul XV. Interpretarea criminalului în serie 224

Capitolul XVI. Crearea unui sentiment de frică interioară 227

Capitolul XVII. Crearea sentimentelor organice simțite în clipa morții sau pe patul de moarte 233

Capitolul XVIII. Experimentarea trăirilor femeii însărcinate (din punctul de vedere al bărbatului și al femeii) 240

Capitolul XIX. Experimentarea trăirilor pe care le ai ca părinte 243

Capitolul XX. Interpretarea rolurilor de paraplegic și de paralizat total 245

Capitolul XXI. Crearea realităților emoționale pentru cicatrice și vânătăi 247

Capitolul XXII. Asumarea organică a ocupației, profesiei sau carierei personajului 249

PARTEA a III-a. Aplicarea practică a celor douăsprezece instrumente de actorie 257

Analiză de text pentru *Unchiul Vanea* 259

Utilizarea celor douăsprezece instrumente 259

Aplicație practică: scenele cu trei sau mai multe persoane 365

Epilog 369

Mulțumiri 373

Ivana Chubbuck este unul dintre cei mai căutați profesori de actorie. A pregătit mii de studenți vreme de peste 20 de ani. A fondat Ivana Chubbuck Studios la Hollywood, loc de studiu preferat de către actori, scenariști și regizori. Mass-media a numit-o una dintre cele mai importante voci în privința artei actorului. Ivana locuieşte la Los Angeles cu soțul său, regizorul de film Lindon Chubbuck.

Pe lângă foarte eficienta metodă a celor 12 paşi prin care puteți deveni şi trăi personajul, ***Puterea actorului***:

- preia texte clasice şi contemporane din scenarii de film TV sau piese de teatru, pe care le explică foarte exact după metoda de analiză de text marca Ivana;
- conține fascinante povești din culise ale felului în care nenumărate celebrități ştiu să-şi pună în valoare talentul, oferind un întreg arsenal de secrete pasionante pentru actori, scenariști, regizori şi fani deopotrivă;
- oferă capitole referitoare la instrumentele şi exercițiile actoricești, cum ar fi să te simți fizic beat sau drogat; să-ți creezi un sentiment de teamă; să gândești asemeni unui criminal; să creezi atracție sexuală.